СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

Один из видов популярной графики – «лубок» – был особенно распространен в России с середины XVII до конца XIX в. Он представлял собой отдельно награвированные картинки разных размеров, включавшие черно-белый рисунок, который в основном раскрашивался вручную и сопровождался надписями и текстами различного содержания[i]. По своему исполнению они были самыми разными – от высокопрофессиональных до примитивных. В центральных губерниях подобные листы называли «лубочные», «московские», «суздальские картинки», «простовики», (в Тверской губернии – «богатыри»), «простонародные эстампы», в Сибири – «панки».

Лубочные картинки давно привлекали внимание исследователей, многие отдавали предпочтение лубку XVII–XVIII вв. как более «народному» и «традиционному». Между тем многочисленные и самые разные источники – художественная литература, публицистика, бытоописания современников, дневники путешественников, эпистолярное наследие, опубликованные и неопубликованные архивные материалы свидетельствуют о том, что и в XIX в. лубочные картинки были необыкновенно популярны и составляли неотъемлемую принадлежность быта как горожан, так и крестьян. Разнообразные по содержанию, ярко раскрашенные, они органично вписывались в интерьер дома. Предприимчивые торговцы картинками – «офени» не ограничивались пределами Российской империи – были среди них и те, кто успешно продавал свой товар за границей.

Огромный ареал распространения картинок, художественные и тематические особенности этого вида графического искусства не могли не заинтересовать разных специалистов, но, несмотря на многочисленные публикации, лубок XIX в. до сих пор мало изучен. Безусловно, важным остается описание его изобразительных достоинств, но, на мой взгляд, полезно исследовать лубочные картинки с историко-этнографической точки зрения, что предполагает анализ особенностей производства, распространения, бытования

и тематики лубка. Это позволит оценить лубок XIX в. более объективно и всесторонне и в конечном итоге определить его роль не только в жизни современного ему общества, но и в истории русской культуры.

В течение столетия место и функции, сфера бытования, социальная природа и содержание лубка постоянно менялись, подчиняясь не только эстетическим и духовным запросам потребителя, но требованиям времени и моде.

«Точка отсчета» выбрана не случайно: в 1820-е годы издавали уставы духовной и гражданской цензуры, т.е. впервые был регламентирован выпуск лубка, что ранее почти не соблюдалось. Очередной этап в истории лубка совпал с началом освоения нового способа его производства – литографии и появлением нового круга предпринимателей и мастеров, что подтверждается многочисленными архивными документами. К концу 1860-х годов тематика лубочных картинок как бы себя исчерпала. Реформа 1861 г., отделившая Россию крепостническую от России капиталистической, не могла не отразиться на тематике, да и на всей «лубочной индустрии». Период этот интересен еще тем, что именно тогда интенсивно развивалась отечественная этнография с ее пристальным вниманием к традиционной культуре[ii].

* * *

Лубочные картинки были известны еще в XVII–XVIII вв., но предметом научного интереса стали только в начале XIX в. В 1822 г. в «Отечественных записках» появилась статья профессора Московского университета И.М. Снегирева «Русская народная галерея, или лубочные картинки»[iii]. Многие его просвещенные современники считали, что в тогдашних условиях «очищенная изящным вкусом и образованным умом живопись, так называемая Суздальская, сама в себе решительно никакой цены не имеет и составляет смешную сторону искусства»[iv]. Поэтому понятно, почему доклад Снегирева в Обществе любителей российской словесности вызвал у многих его членов возмущение: «Можно ли и должно ли допустить рассуждение в их обществе о таком пошлом, площадном предмете, какой был представлен в удел черни?»

Докладчику было предложено заменить выражение «лубочные картинки» на «простонародные изображения»[v]. При таком отрицательном отношении к лубку И.М. Снегиреву было нелегко добиться признания необходимости его изучения – потребовались годы, чтобы доказать значительную роль лубка в жизни русского человека. Заслугой И.М. Снегирева можно считать попытку систематизировать гравированные листы, разделив их на духовно-религиозные, нравственные, юридические, исторические и символико-поэтические. Он сообщил фамилии некоторых владельцев мастерских, которые были заняты в производстве лубка в первой половине XIX в.[vi] В 1661 г. его многолетние изыскания закончились выходом в свет обобщающего труда, который до сих пор не утратил значения[vii]. Последняя работа И.М. Снегирева вызвала рецензию известного историка Ф.И. Буслаева[viii]. В дальнейшем он значительно расширил понятие «религиозный лубок», пытаясь обнаружить черты сходства лубка со многими листами духовного содержания, которые попадали в Россию из Западной Европы. К сожалению, его исследования до сих пор недостаточно известны.

Среди работ второй половины XIX в. необходимо назвать труды И.А. Голышева, владельца литографии в селе Мстера Владимирской губернии, посвященные происхождению, способам изготовления, сфере распространения и торговле картинками в XIX в. Им же впервые была дана краткая характеристика производственных отношений в литографском деле. И.А. Голышев не ставил перед собою задачи – классифицировать лубок, выпускаемый его мастерской. О картинках, изданных в XIX в. и более ранних, он писал, что они «были всевозможных изображений, начиная с духовных, потом эпизоды военных действий, подвигов, анекдоты, сказки и курьезного содержания». Было бы не справедливо не вспомнить о просветительской деятельности И.А. Голышева. Он придавал задаче просвещения народа большое значение, так как его волновала судьба той среды, из которой он вышел сам. Именно поэтому он выпускал листы самого различного

содержания, считая, что лубок – это «весьма правильный путь к образованию»[ix].

О торговле картинками написано немало работ, из них хотелось бы выделить исследования И.С. Аксакова – о торговле ими на украинских ярмарках, В.П. Безобразова – на Нижегородской ярмарке, Н.А. Трахимовского, С.В. Максимова, П.В. Якушкина – о быте и языке офеней[x].

После И.М. Снегирева, Ф.И. Буслаева и И.А. Голышева замечательным исследователем лубка следует считать Д.А. Ровинского. Среди его трудов особенно важна пятитомная монография «Русские народные картинки»[xi]. В ней классифицированы по тематическому принципу почти 8000 листов, сделан анализ каждого из них с учетом происхождения сюжета и связи с другими иконографическими источниками. Д.А. Ровинский писал о значении лубка в жизни народа: «Картинки эти обращены были прежде всего на удовлетворение любознательности читавшего люда»[xii]. Основу этого фундаментального труда составили листы XVII–XVIII вв., а также изданные до 1840-х годов, из личной коллекции автора и собраний А.В. Олсуфьева, В.И. Даля, М.П. Погодина, П.Г. Демидова и др. Высоко оценил труд Д.А. Ровинского В.В. Стасов: «Это «богатейший материал, – писал он, – как для истории нашей гравюры на дереве, так и для истории древнерусской культуры»[xiii]. Работа, изданная Российской академией наук в 1681 г., была замечена современниками[xiv]. Не менее ценны и другие исследования Д.А. Ровинского, например «Словарь русских гравированных портретов» (СПб., 1872). В нем много полезных сведений о тематике картинок и людях, некогда занятых в их производстве. Публикации Н.П. Собко, В.Я. Адарюкова, Н.А Обольянинова дополнили многое из того, что не успел сделать Д.А. Ровинский[xv].

Широкое распространение литографированных картинок в XIX в. вызвало появление ряда работ: одни их авторы предлагали приспособить лубок к нуждам народного просвещения, другие выступали против издания лубочных картинок вообще, считая, что они прививают народу дурной вкус[xvi].

Работы, опубликованные после 1917 г., отражают общее направление историографии нового времени.

Свое исследование о «старорусском» лубке А.А. Федоров-Давыдов построил на классификации сюжетов XVIII – начала XIX в. и их эволюции. Он выделил картинки, предназначенные для высших слоев общества, а затем попавшие в низы; картинки агитационно-пропагандистские, выпускаемые духовенством и правительством, и листы собственно «народного творения». Оценка картинок с сугубо классовых позиций, без учета спроса на них, принизила значение лубка. Трудно согласиться с выводом А.А. Федорова-Давыдова, что «первая половина XIX в. дает нам в общем картину умирания всех видов лубка, за исключением исторического»[xvii]. Ф.С. Рогинская квалифицирует лубок как «краеведческий материал», замечая, что он «равнодушен к этнографической точности»[xviii]. Но, как известно, авторы лубка меньше всего думали о том, чтобы копировать жизнь во всех ее проявлениях. Н.А. Кожин и И.С. Абрамов исследовали картинки второй половины XIX в. Совершенно справедливо они отметили, что «петербургский лубок» рисует быт деревни так, как он видится из столицы. Они попробовали классифицировать лубок, выделив из него листы духовно-нравственного характера, исторические, сказочные, песенные, листы с иллюстрациями к произведениям русских писателей, копии картин известных художников, листы юмористического содержания, бытовые и нравоучительные[xix].

Работы Н.Н. Никитина стали известны сравнительно недавно, благодаря неутомимым поискам Б.В. Дубина и А.И. Рейтблата. Уже в 1920-е годы Н.Н. Никитин предложил развернутую программу, предусматривавшую изучение таких тем, как «русский сатирический лубок», «сказки в русском лицевом лубке», «басня в лубочных изданиях XVIII–XIX вв.», «русские классики в лубке», «батальный лубок» и др. Интересен сделанный им историографический обзор основной литературы, посвященной лубку, изданной до 1929 г. Правда, нельзя считать правильным вывод, что будто ав-

торам картинок XIX в. свойственны «автоматизация, отсутствие литературной культуры, изобретательности»[xx].

В 1937 г. появился первый альбом лубочных картинок XIX в., до того скрытых в музейных и частных собраниях. Не имея возможности опубликовать весь лубок XIX в., составитель альбома, известный коллекционер и этнограф Е.П. Иванов включил в него листы 1840–1860-х годов. Но, по мнению автора, утверждавшего, что «при наличии трудов Ровинского, не представляло интереса описывать и издавать с научной полнотой весь этот поздний материал, совсем не гармонирующий часто со вкусами, идеями и лучшими стремлениями наших дней», выходило, что лубок в XIX в. утратил самобытность и эстетическую ценность и перестал быть интересен[xxi].

Ориентироваться в многочисленной литературе, посвященной лубочным картинкам, изданной до 1957 г., позволяет библиографический указатель П.Н. Беркова, насчитывающий более двухсот публикаций, расположенных в хронологической последовательности. Однако, несмотря на столь обширный перечень, лишь немногие из них имеют непосредственное отношение к нашей теме[xxii].

В.С. Бахтин и Д.М. Молдавский воспроизвели в своем альбоме наиболее популярные картинки XVП–XIX вв., близкие к тематике народно-поэтического творчества: сатирические, исторические, бытовые, сказочные. Их исследование ограничено лишь фольклорной тематикой, они поставили вопрос о перспективной работе, которая выявила бы сложные пути развития художественной формы лубочной картинки на разных исторических этапах. Вызывает лишь возражение их вывод, что картинки стали достоянием городской бедноты только в середине XIX в., – а для кого, собственно говоря, лубок издавался ранее?![xxiii] Составитель еще одного альбома Ю.М. Овсянников намеренно включил в него листы только XVII–XVIII вв., полагая, что картинки XIX в. лишены многих достоинств прежнего лубка и являются «слабыми подражаниями» или «плохими копиями»[xxiv].

Значительный вклад в изучение картинок XIX в. внес С.А. Клепиков. Будучи страстным собирателем и коллекционером, он уделил особое внимание методике их сбора, систематизировал, подробно описал и тщательно проанализировал круг их издателей. Исследования С.А. Клепикова касались также той категории листов, которые были созданы по мотивам известных литературных произведений[xxv].

Общность лубочных картинок со многими видами декоративно-прикладного искусства – резьбой и росписью по дереву, изразцами и т.д., сходство сюжетов и изобразительных мотивов – тема монографии О.Д. Балдиной[xxvi].

Работы А.Г. Сакович могут служить образцом научного подхода к изучению лубка и точного его атрибутирования, однако почти все они посвящены картинкам XVII–XVIII вв. Появление лубочных фабрик во второй половине XVШ в., по ее мнению, это – «начало вымирания лубка как народного искусства»[xxvii].

Междисциплинарный сборник «Народная гравюра и фольклор в России XVIII–XIX вв.» издан по материалам конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Д.А. Ровинского. Его авторы попытались решить вопрос о времени и месте возникновения лубочного производства, выяснить общественно-историческую роль картинок. Особенно интересна статья М.А. Алексеевой о торговле гравюрами в Москве и контроле за ней в конце XVII–XVIII вв. Без нее было бы просто невозможно понять предысторию торговли и цензуры лубка XIX в.[xxviii]

По мнению Г.С. Островского, лубок – это часть «изобразительного фольклора», тесно связанного с художественными и культурными традициями города и деревни. Он отдает предпочтение лубку XVIII – первой трети XIX в., называя его «классикой народного искусства»[xxix].

Исследователи дают разное определение лубочной картинке, например, Л.Н. Пушкарев разделяет понятия «лубочный лист» и «картинка»[xxx]. Ю.А. Горшков считает лубком «народное картинное издание, изготовленное

литографским способом для распространения главным образом среди крестьян». Но ведь лубок был не менее популярен и среди горожан. Ценен сделанный Горшковым анализ лубка с экономической точки зрения, в результате чего стали очевидны причины и последствия издательско-полиграфической эволюции лубка[xxxi].

О И.А. Голышеве как издателе и владельце мастерской во Мстере сделала ряд публикаций Н.И. Рудакова. Ею же проанализированы картинки второй половины XIX в., но вряд ли можно считать удачным разделение лубка на гравированный и литографированный – они выполняли одну и ту же функцию и находили сбыт в одной и той же среде[xxxii].

Составителям альбома «Лубок. Русские народные картинки XVII–XIX вв.», благодаря хронологическому принципу подбора иллюстраций, удалось показать историю лубка за три с половиной века. Аннотации сообщают важные сведения о времени создания листов, технике исполнения, размерах: указаны места хранения картинок, имя владельца коллекции – все это сопровождает краткий комментарий. Кроме того, указано, был ли учтен тот или иной лист в ранних публикациях, прежде всего в монографии Д.А. Ровинского. Вступительная статья А.С. Сытовой – одна из немногих работ, в которой освещен характер лубка на каждом этапе его производства. Именно поэтому ее вывод, что «ни одна национальная культура не может быть полностью понята без оценки такого феномена, как популярная гравюра», не кажется преувеличенным[xxxiii]. К сожалению, альбом был издан на английском, французском и немецком языках и остался недоступен широкому кругу российских читателей.

Давно уже назрела необходимость историографического обзора всей литературы, посвященной лубку, однако пока трудно охватить почти все издания за трехсотлетний период существования лубка, в том числе по причине слабой изученности отдельных периодов. Можно назвать удачной попытку О.Р. Хромова осуществить это в пределах XIX в. Он выделил два основных этапа: первый этап – сбор сведений о лубке в 1822–1881 гг.; второй этап –

последующее изучение лубочных картинок с 1881 г. до наших дней. Заслуга автора – введение им в научный оборот неизвестных работ Ф.И. Буслаева[xxxiv].

Часть исследователей уделила внимание происхождению термина «лубочные картинки», поскольку применительно к ним он был использован только в XIX в. Н.А. Трахимовский считал, что название происходит от названия лубочных коробов, в которых офени развозили картинки, эту версию поддерживал И.А. Голышев[xxxv]. И.М. Снегирев полагал, что «лубочными» картинки называли потому, что их печатали недалеко от улицы Лубянки в Москве, там же их и продавали. Д.А. Ровинскому казалось, что все-таки правильнее называть картинки «народными», поскольку это позволяет отделить их от основной массы изобразительного материала и включить в их число «все листы, изданные для простонародья»[xxxvi]. Впервые же термин «лубок» был использован в 1913 г. художником М. Ларионовым, который придавал ему переносный смысл, относя его не только к картинкам, но и ко всем предметам декоративно-прикладного искусства[xxxvii]. Со временем термин «лубок» стал синонимом примитива и всего, что делалось наспех и небрежно. Это, в свою очередь, привело в дальнейшем к явной недооценке лубочных картинок XIX в. и принижению их самобытности.

Несмотря на то, что к лубку XIX в. обращались многие авторы, до сих пор остается до конца невыясненным, кто принимал участие в производстве лубочных картинок, где и как ими торговали, в какой среде они находили потребителя, какое отношение к картинкам имела цензура, каким было их содержание – эти и другие вопросы заставили обратиться к ряду источников, которые можно разделить на несколько групп.

В первую группу вошли собрания оригинальных лубочных листов, хранящихся в музеях, библиотеках и научно-исследовательских учреждениях Москвы и Петербурга, частично использованы материалы краеведческих музеев. Несмотря на то, что коллекции лубка сформированы давно, до сих пор нет сводных каталогов лубочных листов, что затрудняет поиск необходимого сюжета; ведь каждый сюжет часто имеет несколько редакций и повторений с

многочисленными стилистическими и художественными поправками – их выявление представляет интерес для искусствоведов.

Вторая группа источников – это архивные делопроизводственные материалы, связанные с подготовкой и последующим обнародованием цензурных уставов. Наиболее ценную информацию дали фонды Главного управления цензуры Министерства народного просвещения (РГИА, ф. 772); Петербургского цензурного комитета Министерства внутренних дел по делам печати (РГИА, ф. 777); Петербургского духовно-цензурного комитета Петербургского епархиального управления Синода (РГИА, ф. 807); канцелярии Священного Синода (РГИА, ф. 835) и др. Эти материалы, впервые введенные мною в научный оборот, позволили рассказать об отношении духовной и гражданской цензуры к лубочным картинкам. Однако наиболее ценные сведения о производстве и тематике картинок дали делопроизводственные материалы Московского цензурного комитета (ЦГИАМ, ф. 31). Благодаря им установлено, что регистрация лубочных картинок производилась в особых «Книгах для записывания картин», учрежденных 11 декабря 1828 г. Они состояли из однотипных таблиц, в графы которых вносились следующие сведения: I) номер по порядку, 2) время поступления, 3) название картины, 4) число страниц, 5) от кого представлена, 6) когда отдана цензору, 7) время одобрения или неодобрения, 8) имя цензора, 9) время обратной выдачи, 10) расписка получателя, 11) когда поступила в цензуру после литографирования и гравирования и номер билета, выданного на выпуск в свет. Одновременно велись «Книги для записи выданных разрешительных билетов на издания картин» и отдельно – «Книги для записывания объявлений на продажу изданий» (в том числе и картин). Удалось узнать о людях, занятых в производстве лубочных картинок с 1828 по 1870 гг., их социальном положении и профессии (Табл. 1–19). Общее число листов, представленных на цензуру, составило более 7000 названий, что дало возможность проанализировать тематику лубка. Особо ценны записи о размерах тиражей картинок во второй половине XIX в. Обнаружены также дела, рассказывающие об учреждении в Москве первых

мастерских по производству литографий, их владельцах и условиях существования этих мастерских в рамках действующей системы цензурного контроля.

Третью группу источников составили отложившиеся в центральных и местных архивах отчеты, доклады, официальная и личная переписка, связанные с кустарными промыслами, с производством и распространением лубочных картинок. Они имеют особое значение для анализа торговли, быта офеней, бытования картинок. В работе использованы сведения уездных земских управ о торговле картинками в Вязниковском уезде, о состоянии кустарного производства в Московской, Владимирской и Костромской губерниях, составленные по поручению Комиссии по исследованию кустарного производства в России при Совете Департамента торговли и мануфактур (РГИА, ф. 1331). Материалы местных архивов, в частности личный фонд И.А. Голышева (ГАВО, ф. 604) дополняют эти сведения.

К четвертой группе относятся свидетельства современников, опубликованные в виде очерков о торговле в Москве (Н.В. Давыдов, П.И. Богатырев, И.А. Белоусов и др.) и Петербурге (И.А. Ефебовский, В.И. Луганский, Е.П. Гребенка и др.). Торговле лубочными картинками в городах и сельской местности, особенностям быта, преимущественно крестьянского, посвятили свои очерки М.И. Семевский, Я. Гарелин, С.В. Максимов, И.А. Левитов, Ф.Д. Нефедов, В.В. Селиванов, А.Ф. Писемский, П.В. Засодимский, Н.М. Астырев и др. В эту группу входят дневники путешествий В.П. Безобразова, Д.П. Шелехова, П.Н. Рыбникова, К.Д. Ушинского, П.И. Челищева, В. Паршина и др.; письма И.С. Аксакова.

Художественная литература XIX в., публицистика, периодическая печать значительно дополнили картину о производстве, торговле и бытовании лубка и составили пятую группу источников. Сведения о бытовании лубочных картинок и их тематике можно обнаружить в произведениях А.С. Пушкина, А.И. Герцена, Н.А. Некрасова, Н.Д. Телешова, Н.В. Гоголя, Н.В. Кузьмина, И.П. Мельникова-Печерского и многих других русских писателей.

Как видно из перечисленных источников, исследование ориентировано на письменные и изобразительные материалы, которые существенно расширяют представление о лубке 1820–1860-х годов.

ПРОИЗВОДСТВО ЛУБОЧНЫХ КАРТИНОК

Центры производства. Цветильный промысел

В начале XIX в. Москва продолжала сохранять роль основного центра по выпуску гравированного лубка. Однако спрос на лубочные картинки настолько вырос, что в Москве открылось несколько специальных мастерских (металлографии) по их производству. Распространенную до того времени гравюру на дереве вытеснила гравюра на меди. Считается, что своего расцвета искусство «медного лубка» достигло в 1820–1830-х годах[xxxviii].

Прошло совсем немного времени, и гравюру на меди сменила литография. Новый способ гравирования на камне прежде других освоили профессиональные художники[xxxix]. Однако скоро этот дешевый, сулящий немалую выгоду способ изготовления печатных листов, оценили владельцы лубочных мастерских и не преминули им воспользоваться. Если с помощью медной доски, резанной сильным и глубоким резцом, можно было получить до 1500 отпечатков хорошего качества, то на камне их можно было воспроизвести несколько тысяч, при этом последний лист выглядел ничуть не хуже первого[xl]. Неудивительно, что в 1828–1831 гг. в Москве появилось довольно много «литографий», быстро освоивших новый способ печати[xli].

В 1829 г. контроль за всеми печатными заведениями осуществляло Министерство внутренних дел, которое выдавало разрешение на их открытие. По цензурному уставу 1826 г. такое разрешение могло быть получено только после представления просителем достаточных свидетельств о его благонадежности: «Искатели права на содержание литографии не прежде приступают к выписанию литографических камней, как по получении такого

права от правительства»[xlii]. Так, 21 июня 1833 г. московский купец П.Т. Щуров, владелец с 1820 г. собственной мастерской, именуемой металлографией, «… и желая в полной мере быть полезным своим соотечественникам», направил ходатайство на имя московского военного генерал-губернатора Д.В. Голицына с просьбой о разрешении на открытие «литографского заведения». Одновременно в тот же адрес последовал рапорт обер-полицмейстера полковника Муханова: «Щуров к содержанию просимой им литографии благонадежен и к открытию ему оной со стороны полиции препятствия не имеется». 30 июля 1833 г. департамент полиции при Министерстве внутренних дел дозволил купцу Щурову открыть литографию, «снабдив его на сей предмет свидетельством и обязав подпискою, чтобы все существующие и впредь последовать могущие узаконения, правила и постановления о подобных заведениях были им, Щуровым, исполняемы во всей точности». Уже 13 августа Щуров был допущен к открытию мастерской[xliii].

Немало известных художников, занимавшихся ради заработка производством лубка, вышли из рисовальной школы графа С.Г. Строганова. В 1827 г. директор школы отставной коллежский асессор Андреев подал прошение, хлопоча об открытии собственной литографии. Оное ему было разрешено 25 ноября 1833 г. «с обязанием подпискою о выполнении всех постановлений правительством для сего правил». В феврале 1834 г. на имя Д.В. Голицына поступило аналогичное прошение от мещанина Николая Ивановича Теплякова, на что 17 марта того же года последовал положительный ответ министра внутренних дел и т.д., однако разрешения получали не все желающие. Например, мещанину Панфилу Петровичу Дуванову в нем было отказано, и он подал прошение вторично – 30 марта[xliv].

Итак, производством картинок мог заниматься лишь тот, кто обязывался не нарушать правил цензуры. Таким образом, тематика сюжетов искусственно ограничивалась дозволенным, владелец мастерской заранее знал, какие картинки выпускать нельзя, а какие можно. Известно, что по уставу 1826 г. каждому владельцу металлографии и литографии полагалось вести книгу учета

всех печатаемых в их заведениях произведений с указанием имен авторов, издателей и даты, когда они были гравированы[xlv]. Однако части листов, как увидим далее, порой удавалось избежать цензуры.

Несмотря на определенные преимущества перед гравюрой на меди, литография не смогла полностью вытеснить прежний способ печатания, поскольку не давала «того изящества и разнообразия в работе, которые представляет художественная гравюра»[xlvi].

Вот почему наряду с литографическими мастерскими в Москве продолжали существовать металлографии, в которых применяли смешанный способ изготовления картинок: рисунок резался на медной доске, а оттиск переносился на литографский камень, т.е. переводился с гравюры[xlvii].

В Петербурге еще во времена Екатерины I была открыта типография при Академии наук, выпускавшая картинки по западным образцам. В 1840-е годах в столице было достаточно мастерских, которые печатали литографии. Наиболее известные из них – Поля, Тюлева, Давиньона – продавали свою продукцию в магазинах Дациаро, Прево, Фельтена, Юнкера, Беггрова и др.[xlviii] Все они производили высокохудожественные гравюры для светского покупателя: не случайно их называли французским словом «эстамп». Малое исключение составляли листы мастерских И. Иконникова и Сироткина[xlix], однако их стиль и тематика мало отвечали вкусу простого горожанина, он охотнее покупал картинки московских мастерских[l]. Поэтому Петербург можно считать центром производства картинок лишь с известными оговорками.

Вторым после Москвы, крупным центром производства лубочных картинок, по праву была слобода Мстера Вязниковского уезда Владимирской губернии. Удивительно уже то, что центр, расцвет которого пришелся на вторую половину XIX в., возник в сельской местности.

Владимирская губерния входила в район развитых домашних и отхожих промыслов, они, в свою очередь, были связаны с московскими мануфактурами. Кроме того, здесь издавна существовали художественные промыслы и прежде всего – иконописание, с центром в Суздале. Мастерили здесь и фольговые

иконы. Бумажные цветы для них делали в Холуе и Мстере и в деревнях близ Мстеры: в Раменье, Вязниках; в селе Татарово[li]. «Цветочную» работу выполняли исключительно девочки и женщины. Два кустарных промысла органично сочетались друг с другом.

История производства лубочных картинок во Мстере связана с именем местного крестьянина А.К. Голышева, выходца из старинного рода иконописцев и бургомистра Мстеры до 1844 г. Как и все население слободы, А.К. Голышев был крепостным[lii]. Чтобы прокормить семью и выплатить оброк, он расписывал иконы. Но это занятие не давало необходимого заработка, поэтому Голышев устроил у себя на дому мастерскую для изготовления помады, мыла и других изделий – все это он продавал офеням. Торговля сблизила его с московскими литографиями и книгопродавцами, снабжавшими офеней лубочными картинками.

В 1849 г. владелец крупной литографии в Москве Э. Лилье, у которого А.К. Голышев покупал картинки для раскраски и последующей продажи, помог ему определить сына – И.А. Голышева – во Вторую школу рисования графа С.Г. Строганова. Считается, что собственную мастерскую во Мстере Голышев-младший открыл в 1858 г., однако уже в 1857 г. он регистрировал свои листы в Московском цензурном комитете (как владелец мастерской). И.А. Голышев не отрицал заслуг отца и не был на него в обиде за то, что право на владение мастерской тот передал ему окончательно только в 1871 г. Со временем литография И.А. Голышева стала очень известной, удовлетворяя спрос на картинки не только в губернии, но и за ее пределами[liii].

Помимо названных центров, лубочные картинки печатали и в других городах. Д.А. Ровинский, например, сообщал, что некто А. Афанасьев в 1850-х годах имел металлографию в Твери и сам гравировал листы, преимущественно религиозного содержания[liv]. В Одессе листы выпускались А. Брауне[lv], однако их продукция была слишком незначительна, чтобы конкурировать с Москвой и Мстерой.

Конечно, много картинок духовного содержания печаталось в

монастырях, в первую очередь, в Троице-Сергиевской лавре, где была своя типография и литография: «Лавра, – писал Вл. Михневич, – промышляет от себя, не допуская никакой конкуренции в пределах посада»[lvi]. Существовали литографии в Александро-Невской лавре и при кафедре Исаакиевского собора в Петербурге. Религиозные листы, выпускали Синодальная типография, Киево-Печерская лавра, Почаевский, Соловецкий, Серафимо-Дивеевский монастыри, Козельская Введенская Оптина пустынь и другие обители. На этом виде продукции специализировался и ряд «светских» мастерских[lvii].

Отпечатанный лист с черно-белым изображением, прежде чем пустить в продажу, необходимо было раскрасить. Поскольку лубок тиражировался в сотнях и тысячах экземпляров, с его производством был тесно связан особый вид кустарного промысла, названный «цветильным» (от слова «цветить» – красить, окрашивать). Само собой, цветильный промысел был особенно развит там, где находились основные центры производства лубка, т.е. в Московской и Владимирской губерниях.

В Московской губернии картинки раскрашивали в нескольких селениях. В 1820-е годы в с. Архангельском этим были заняты 13 мужчин, 61 женщина, 12 девочек и 3 мальчика; помимо них, двух женщин и одну девочку брали в наем. В 1850-е годы этот промысел возник в с. Кучино: им были заняты 23 женщины и 9 девочек; еще двух девочек брали в наем. В 1860-е годы цветильщики появились в селах: Пахра, Федурново, Темниково, Троицкое-Фенино, Руднево, Ивановское, Крутицы, Кожухово, Касино и Владыкино. Как правило, раскраской занимались только женщины и девочки без наемных помощников. В 1870-х годах в с. Павленково картинки «цветили» одна женщина и одна девочка[lviii].

В середине XIX в. раскрашиванием, или «испещрением», лубочных картинок занимались и граверы – «серебрянники» из подмосковного села Измайлово, а также жители села Никольского (в 12 верстах от Москвы) и окрестных деревень. Всего в Московской губернии этим промыслом были заняты почти 1000 человек[lix].

«Иллюминовка» придавала картинкам более привлекательный вид, и тем надежнее обеспечивала их сбыт. Поначалу «цветильщики» использовали минеральные краски под названием «кроны» – красную, малиновую, зеленую и желтую; раскрашивали щетинными кистями. Чем шире в XIX в. распространялась литография, тем небрежнее становилась раскраска листа, отличаясь от прежних времен «меньшим старательством», и потому звалась «раскраской по носам». В некоторых случаях яркое и произвольное «цвечение» листов настолько густо перекрывало награвированное изображение, что напоминало «малевание». Деревенские кустари вносили в картинки элемент творчества, присущий законам народной эстетики. Это был тот последний штрих, давший позднее повод многим исследователям считать лубок «народной» картинкой. Они забывали, что основу лубка чаще создавали все-таки профессиональные мастера.

В соответствии с характером «цветки» назначались цены за лист. Показательны различия в раскраске картинок, изданных в Москве в период Отечественной войны 1812 года. Это были образцы профессиональной сатирической графики, выполненные известными художниками (И. Теребеневым и др.). Одни из них раскрашены плохими красками на манер обычных лубочных картинок – они стоили дешево; другие раскрашены с большей тщательностью – они предназначались для богатых покупателей: один лист стоил один–два рубля. В 1840-х годах раскрашенные картинки размером в лист продавались в розницу по 1–1,5 копейки за штуку, в два листа – 2–3 копейки[lx].

С середины XIX в. картинки все чаще раскрашивали анилиновыми красками. Это придавало им несоответствующую подчас содержанию аляповатость, а в дальнейшем привело к тому, что лубок стали олицетворять с примитивным искусством.

Цветильный промысел Владимирской губернии связан все с тем же А.К. Голышевым. В начале 1840-х годов раскраской картинок занимались его дочери и несколько работниц. В 1860-е годы после создания во Мстере

литографии «иллюминовкой» по заказу И.А. Голышева занималось более 300 женщин и девочек из 162 домов, работали они и на московских, вязниковских и холуйских предпринимателей и торговцев. Некоторые из женщин раскрашивали листы не только дома, но и непосредственно в Москве. Девочки работали с десяти лет[lxi]. Давая характеристику местным промыслам, И.А. Голышев писал в 1863 г.: «Промышленность женщин и девиц состоит в прядении и тканье холстов и полотен, а также в уходе за огородами в летнее время; в большом развитии находится раскрашивание народных картин»[lxii].

Развитию цветильного промысла во Владимирской губернии немало способствовали местные традиции иконописания, близкие к «иллюминовке» лубочных картинок художественными и техническими приемами. Во время раскраски фольговых икон украшения и узоры покрывали теми же химическими красками, дающими яркий цвет (фуксином или анилином), что и при раскраске картинок[lxiii].

К 1870 г. раскраской картин в Московской и Владимирской губерниях было занято до 600 человек, из них немногие более половины приходилось на Московскую[lxiv]. Картинок с использованием труда цветильщиц производилось не менее трех миллионов в год.

Поскольку каждый владелец мастерской был связан с определенной группой цветильщиков, раскраска листов была неодинаковой. Каждый экземпляр содержал толику индивидуального творчества. Например, картинки металлографии А.В. Морозова отличались от таковых мастерской В. Зернова: в первой красили ярко, с преобладанием оранжевого цвета. В мастерской И.А.Голышева раскрашивали «деликатно» – цвета не растекались за пределы рисунка. От «Никольских» мстерские листы отличались тем, что краски для них разводились на чистом яичном желтке и снятом молоке подобно тому, как приготовляли краски мстерские иконописцы[lxv].

Спрос на лубок в середине XIX в. повлек за собой ухудшение качества раскрашиваемых листов. Высокие темпы производства отрицательно сказывались на художественном их оформлении. Не случайно писатель

П.Е. Ефебовский, приобретя картинки у петербургских разносчиков, отмечал: «...раскрашиваемый не только не заботился о распределении красок, но едва ли имел и кисть в руках, а просто мазал пальцем и хлопотал только о том, чтобы картина вышла как можно пестрее. И он совершенно успел в этом. Глядя издали на лубочную картину, вы видите только пятна разных цветов, самые же предметы, изображенные на картине, открываются не прежде, как по продолжительном рассматривании, и то в самом близком расстоянии. Так они замазаны красками, и преимущественно красною!»[lxvi]

Изобретение хромолитографии и появление в Москве в начале 1860-х годов машин многоцветной печати привело к сокращению числа цветильщиков: только в одной Владимирской губернии их в середине 1870-х годов стало на сто человек меньше. По этой и ряду других причин литографское дело в Мстере пришло в упадок, что не преминул заметить современник: «Производители весьма способный и сметливый народ, но незнакомы с успехами техники за рубежом и потому проигрывают в конкуренции с фабрикой»[lxvii].

Предприниматели и мастера

Лубочные листы XVII–XVIII вв. почти не содержат информации ни об авторах, ни о владельцах мастерских, в которых они отпечатаны. И все-таки, известно, что в последней трети XVIII в. ярославский купец Илья Яковлевич Ахметьев основал в Москве мастерскую, где на двадцати фигурных станках в течение почти пятидесяти лет печатались картинки. Объем выпускаемой продукции достигал значительных размеров, что позволяло называть его мастерскую «фигурной фабрикой» или «печатницей». Помимо лубочных картинок различного содержания здесь же выполнялись правительственные заказы («батальный лубок» и др.)[lxviii].

Впоследствии дело И.Я. Ахметьева перешло к другому представителю купеческого рода, его «совместнику» П. Логинову, он прославился печатанием

этих «простонародных» изданий уже в самом конце XVIII в. В 1759 г. в 25 верстах от Москвы купцом Михаилом Артемьевым была основана еще одна «гравировальная фабрика», на которой печатались картинки на религиозную тему. В 1774 г. ее владельцами стали Белавин и Колокольников, им Синод заказывал листы духовного содержания. Кроме названных предпринимателей, в чьих руках, вероятно, и было сосредоточено основное производство лубочных картинок, действовали небольшие гравировальные заведения, их владельцев Д.А. Ровинский называл «мелкими фабричными торговцами»[lxix], но их имена пока неизвестны.

Отсутствие данных о предпринимателях и мастерах, занятых в производстве картинок в 20–60-х годах XIX в., отчасти восполняют надписи под изображением (дата прохождения цензуры, имя владельца мастерской, место издания), однако музейные коллекции располагают лишь малой частью того, что бесследно исчезло и утеряно. Поэтому важный источник, помогающий определить круг лиц, некогда причастных к производству лубка, – материалы Московского цензурного комитета.

Регистрация картинок в комитете началась только с 11 декабря 1828 г. Сведения о предпринимателях скудны: из 7 человек, представивших картинки на цензуру, пятеро были «содержателями» или владельцами мастерских: Линдрот, два мещанина – Стрельцов и Щуров, купец Иван Ахметьев, книгопродавец Василий Логиков (Табл. 1).

В 1829 г. круг лиц различного звания и социальной принадлежности – дворянин («гвардии поручик князь Николай Щербатов»), губернские и коллежские секретари, коллежские регистраторы, чиновники 10-го и 12-го классов, военные, канцелярист, студент, мещане и купцы, крестьяне – заметно расширился (Табл. 2). Известны их имена: «купецкий сын», М.П. Щуров, мещане – Стрельцов, И. Свешников, Курятников, К. Немов, Фролов, Соловьев, Чижов, Бородин (он же купец), а также «литографы» – Бартольди, Ястребилов. Четверых из них знали как книгопродавцов – Василия Логинова, Трухачева, А. Кузнецова, Ивана Свешникова. Продажу книг они успешно совмещали с

торговлей картинками. В. и И. Логиновы заявили наибольшее число листов – 180, прочие намного меньше: Линдрот – 97, Щуров – 34, Ахметьев – 29, Стрельцов – 22, Свешников – 19 и т.д. Иные из владельцев мастерских, представляли картинки в цензурный комитет лично, затем поручали их получение другим лицам – по причине, о которой говорят следующие записи: «За несением грамоте Соловьева расписался Попов», «За неумением грамоте Чижова расписался в получении Мансуров». Кроме того, картинки получали «для доставления», например: «Получил за мещанина Чижова дворянин Гурьянов» или лист был принят от Ивана Логинова, а получил его канцелярист Сергеев и т.д. Все это свидетельство того, что между предпринимателями и мастерами существовали тесные контакты; что сюжеты картинок издатели друг от друга пока еще не скрывали, т.е. авторское право практически не было официально закреплено за владельцем оригиналов.

В 1830 г. число лиц, представлявших картинки в цензурный комитет, сократилось до тридцати человек (Табл. 3). Из них девять были мещанского и четыре – купеческого звания; два книгопродавца, один гравер и один литограф. Картинки поступили от губернского секретаря, канцеляриста, студента, ротмистра, прапорщика и майора. Число картинок, заявленных на цензуру, также сократилось: от Линдрота – всего 48 листов, от В. и И. Логиновых – 45, от В. Ястребилова – 30, от Бартольди – 28, от Щурова – 18, от Соловьева – 14, от Ахметьева – 12, от других – и того меньше.

В 1831 г. к уже известным именам владельцев мастерских и тех, кто им помогали, добавляются новые имена (Табл. 4). Среди них – губернский секретарь Рудожский, Тромонин, чиновник 10-го класса Волохов и др. – всего двадцать девять человек. Из содержателей мастерских – девять мещанского и два купеческого звания. Наибольшее число листов поступило от Трухачева – 48, от Бартольди – 40, от Щурова – 38, от Логиновых – 25, от Стрельцова – 11[lxx].

Не представляется возможности рассказать о состоянии дел в последующие полтора десятка лет (с 1832 по 1848 г.), поскольку данные за этот

период в ЦГИАМ отсутствуют. Но, безусловно, учет и печатание картин продолжались, что подтверждают музейные коллекции.

Архивные материалы, начиная с 1849 г., наглядно показывают, какие существенные перемены произошли за эти 16 лет. В 1849 г. круг причастных к производству лиц сократился (Табл. 5). Из тринадцати человек, представивших на цензуру листы, восемь – содержатели металлографий и литографий. Правда, появились новые имена: А. Руднев, А. Логинов, А. Белянкин, В. Шарапов. Это свидетельствует о том, что контингент лиц, занятых в производстве, начал меняться. Одна часть мастерских ликвидировалась, другая – перешла по наследству (от В. и И. Логиновых – к А. Логинову). Показательно, что А. Руднев сдал 49 листов, А. Логинов – 13, А. Белянкин – 9, А. Стрельцов – 7, Э. Лилье – 5, Чишкова – 4, В. Шарапов и В. Кириллов – по одному листу. Помимо мещан и купцов, в комитет обращались некий титулярный советник и один коллежский секретарь.

Очевиден совсем новый круг предпринимателей: они получили официальное право на открытие собственных мастерских, которые удовлетворяли текущий спрос на печатные картинки. Поэтому не случайно, что в том же году московский генерал-губернатор А.А. Закревский не дал купцу Бурунову разрешения на открытие литографии, сочтя достаточным число подобного рода заведений в Москве[lxxi].

В 1850 г. по сравнению с 1849 г. в цензурный комитет поступило больше картин (231 лист), но при этом круг предпринимателей пополнился ненамного (Табл. 6). К уже известным прибавились следующие фамилии: Иона Шелковников, Сиверс, Кирстен, Ф. Роппольт, Варажский и др. Наибольшее число листов было заявлено от А. Руднева – 43; от А. Белянкина – 19, от П. Черкасова – 15, от И. Шелковникова – 13, от Сиверса – 12, от Стрельцова – 11 и от А. Логинова – 9.

В 1852 г. картинки поступили от 34 лиц (Табл. 7). Из них 15 были содержателями литографий: шесть – мещанского и два – купеческого звания; остальные – разных сословий: дворянин, надворный советник, губернский

секретарь, два чиновника 14-го класса, два студента, крестьянин, отставной унтер-офицер. Наибольшее число листов (62) было представлено книгопродавцом и владельцем металлографии Александром Логиновым. Серьезную конкуренцию составил ему А.Руднев, который подал 52 листа. Одновременно с ними сдавали картинки Осип Васильев – 31 лист, Алексей Стрельцов – 19, Эбергард Лилье – 15, Ефим Яковлев – 11, Роппольт – 8, Сиверс – 6, Шарапов – 5 листов, и др.[lxxii] Новые предприниматели из среды московского купечества и мещанства заявили о себе как о серьезных монополистах в лубочном производстве. В этом особенно убеждает разнообразие тематики их листов.

В «Книге для записывания рукописей, представленных на рассмотрение комитета на 1853 г.» имеются сведения о том, что наибольшее число картинок сдали на цензуру Э. Лилье – 32, А. Руднев – 23, Ф. Роппольт – 15, А. Лаврентьева – 11, Чуксин – 11, А. Логинов – 10 (Табл. 8). Зарегистрированы двенадцать владельцев мастерских. Из числа обращавшихся в комитет девять человек были мещанского звания, два книгопродавца (из них чаще других упоминается А. Логинов). Встречаются в книге имена лиц не только духовного звания, но разного вероисповедания: послушник Покровского монастыря Сергей Павлович Суров, настоятель Римско-католической Петропавловской церкви ксендз К. Гжегожевский.

Материалы Московского цензурного комитета показывают, что не все картинки благополучно миновали цензуру, часть из них не разрешалась к изданию. Листы, одобренные к печати, получали «разрешительные» билеты, дававшие право на их выпуск. По ним можно судить, сколько картинок было издано (Табл. 9).

Сведения за 1854 г. интересны тем, что все двадцать два человека – содержатели литографий (Табл. 10). Из 197 картинок (двенадцать листов относятся к 1853 г.) наибольшее число принес Руднев – 48, остальные меньше: Шамин – 22, Лаврентьева – 21, Чуксин – 19, Хитрова – 18, Васильев – 16, Яковлев – 12, Белянкин – 9, Лилье – 9.

И снова появляются имена новых предпринимателей: Еф. Арапин, П.Чуланов, но, скорее всего, их мастерские, как, впрочем, мастерские многих других, просуществовали недолго: в дальнейшем их имена больше не встречаются в архивных записях.

В 1857 г. от владельцев мастерских в цензурный комитет стали поступать сразу по 10–16 листов различного содержания (Табл. 11). А. Руднев по-прежнему сохранял первенство: всего он представил 86 листов, на многих изображены женщины и жанровые сцены. Часть этих картин была с подписями не только на русском, но и на французском, немецком, английском языках[lxxiii]. От Ефима Яковлева поступило 57 картин, часть из них была выдана Абрамову и Григорьеву. По материалам комитета «купеческий сын» Абрамов в 1857 г. получал оригиналы с билетами, выданными на право выпуска картинок, для Головина, Е. Яковлева, Лукьянова, Тарачковой, Цветкова; а в 1859 г. – для Лукьянова, Емельянова. В конце 1857 г. А. Абрамов фигурирует уже как владелец собственной мастерской, для которого часто получал листы мещанин Покровский. Имя А. Абрамова встречается в регистрационных книгах комитета в 1860, 1862, 1866, 1867, 1869, 1870 гг. По данным С.А. Клепикова, А. Абрамов имел собственную литографию с 1854 г. и печатал картинки до 1884 г.[lxxiv]

В 1857 г. в комитет продолжали поступать листы от Э. Лилье – 29, от О. Васильева – 16, от Головина – 10 и от др. В том же году открылись новые мастерские. Их владельцы представили разное число картинок: Н. Кудряков – 27, А. Морозов – 25, И. Голышев – 17, Головин – 10, Дене – 3, Семенов и И. Шелковников – по 2 листа. Мещанин Покровский, хотя и был зарегистрирован как «содержатель металлографии», очень часто, помимо Абрамова, получал картинки для других владельцев мастерских: А. Морозова, Лукьянова, Емельянова. Объем продукции прежних владельцев мастерских по сравнению с продукцией новых предпринимателей уменьшился: от Лилье поступило 29 листов, от Бахмана – 5, от Эргота – 2, Дене – 3, Кирстена – 1. Выросли новые отечественные «заводчики», и конкуренция, главным образом, началась среди них. Картинка стала одним из предметов массовой

промышленности.

Материалы 1859 г. включают билеты, выданные на право выпуска картинок в свет, из них 113 листов относятся к 1858 г., 225 листов – к 1859 г., остальные – к 1854–1857 годам[lxxv]. По ним можно установить, что всего владельцев мастерских было тридцать. Из них Руднев заявил 81 лист, Голышев – 39, Лукьянов – 36, Яковлев – 30, Морозов – 28, Прокофьев – 24, Емельянов – 16, Венцель – 14, Иорданов – 14, Потоловский – 10, Логинов – 9. Остальные владельцы (Стрельцова, Лаврентьева, Дмитриев, Шамин, Васильев, Евреинов, Покровский, Цветков, Титов и др.) сдавали от одного до восьми листов (Табл. 12).

Следующий, 1860-й год, в отличие от предыдущего более разнообразен по числу лиц, причастных к производству лубочных картинок (Табл. 13). Среди них 52 человека – князь, дворянин, титулярный советник, коллежский советник, губернский секретарь, коллежский регистратор; четверо были купеческого и двенадцать мещанского звания; три крестьянина. Зарегистрировано пять литографов, шесть художников, два студента, а также лица нерусской национальности и лица без указания их должности. А. Руднев заявил наибольшее число листов – 98, А. Морозов – 45, Яковлев и Голышев – по 31, Шамин – 16[lxxvi].

Имя мещанина Александра Сидорова, уже упоминавшееся в материалах 1852 г., снова повторяется в 1860 г. В «Дневнике» И.М. Снегирева – запись от 31 мая 1860 г. – читаем: «...потом ездил в Новоблагословенную церковь у Салтыкова моста для свидания с печатником Александром Сидоровым, с которым я проверял некоторые лубочные картинки»[lxxvii]. Запись эту следует понимать так: будучи цензором, И.М. Снегирев перепроверял некоторые листы, изданные в мастерских.

1861-й год был годом отмены крепостного права. Активная деятельность цензурных комитетов была приостановлена в связи с подготовкой этого важного и долгожданного постановления. Видимо, поэтому дела по регистрации картинок в архивах отсутствуют.

1862-й год – уникальный по количеству листов, и, возможно, для всей истории русского лубка (Табл. 14). Из 1280 заявленных в комитет картинок наибольшее число представили следующие владельцы мастерских: А. Руднев – 247, А. Морозов – 242, Е. Яковлев – 148, К. Ерин – 101, Абрамов – 63, остальные – меньше. Из 38 человек, обращавшихся в комитет, 20 были содержателями металлографий и литографий. Из новых лиц зарегистрированы купец Клавдий Акимович Ерин, М. Рудольф (от Бахмана), купец Е. Молодцов, Исидор Павлович Родимцев. От Веркольской заштатной пустыни с одним листом обращался монах Иона[lxxviii].

Данные за 1863–1865 гг. о регистрации картинок в Московском цензурном комитете отсутствуют.

В 1866 г. комитет установил новый порядок регистрации лубочных картинок (Табл. 15). Из записей, теперь уже без учета сословной принадлежности, ясно, что внимание цензоров стали привлекать только формат картинки и имя владельца мастерской. Число лиц, обращавшихся в цензурный комитет в 1866 г., резко сократилось: всего 11 человек (в 1862 г. – около 38); количество картинок – 297 (в 1862 г. – 1260). Это наводит на мысль, что производство картинок упало, но введенная в книгу регистрации графа «количество отпечатанных экземпляров» убеждает в обратном. Впервые указан тираж каждой картинки, кстати сказать, тиражи эти были самыми разными. Так, А. Руднев заявил 136 листов, однако тиражи каждого колебались от 200 до 2400 экз. А. Морозов принес всего 77 листов, но тираж некоторых из них достигал 10 тыс. экз. Такие же большие тиражи были у И.А. Голышева, заявившего 33 картины, и А. Абрамова – 17 картин. Е. Яковлев принес 20 листов, но тиражи их не поднимались выше 6 тыс. экз. Остальные же заявили ничтожно малое по сравнению с ними число листов: Эргот – 4 (тираж по 100, 150, 500 экз.), Стрельцов – 4 (тираж по 1500, 2400 экз.), Богданов – 3 (тираж по 5000 экз.), Готье – 1 (тираж 1800 экз.), Авдулова – 1 (тираж 1000 экз.), Думенков – 1 (тираж 200 экз.).

В 1867 г. по-прежнему лидировал А. Руднев: он заявил в Московский

цензурный комитет 190 картин, их тематика отличалась разнообразием, но тиражи были невелики – в основном от 100 до 1200 экз. (Табл. 16). Не отставал от Руднева И.А. Голышев: он заявил 81 лист (тираж от 2000 до 10 тыс. экз.). От Абрамова поступило 48 листов (тираж по 2000, 10 тыс. экз.), от Морозова – 46 (тираж по 1200, 2000, 3000, 5000, 10 000), от Яковлева – 40 (тираж по 3000 и 10 000 экз.), от Гаврилова – 32 (от 2000 до 12 000 экз.), от Жарковой – 11 (100**,** 120, 400), от Бахмана – 7 (тираж 100, 500, 10 000 экз.), от Думенкова – 6 (тираж 6000, 6000 экз.), от Эргота, Лаврова, Авдулова – по одному – четыре картинки (тираж от 100 до 5000 экз.). Интересно, что в 1867 г. появился новый предприниматель – некто Гаврилов[lxxix].

В 1868 г. А. Морозов представил 127 листов и опередил А.Руднева: тот заявил 123 листа (Табл. 17). К тому же тиражи у А. Морозова по-прежнему оставались самыми высокими – до 12 тыс. От Яковлева поступило 119 листов, от Гаврилова – 71, от Голышева – 48, от Стрельцова – 20, от Абрамова и Лаврова – по 9 листов, от Эргота – 2, а от Ерина, Авдулова, Череднева, Иорданова, Бахмана, Комитета грамотности – по листу. В 1868 г. тиражи у И.А. Голышева сократились до 1200 экземпляров.

В 1869 г. в производстве картинок участвовали 24 человека (Табл. 18). Самое большое число, представленных в комитет, было у А. Морозова – 213 листов, причем его тиражи достигали уже 20 000–30 000 экз. Остальные явно ему уступали: Руднев сдал 42 листа, Абрамов и Яковлев – по 33, Гаврилов – 19, Стрельцов – 10, Андроников – 10, Бахман – 8, Лавров, Глушков, Шамин и др. – одну–четыре картинки. У Абрамова тиражи также оставались высокими: до 20 000–25 000 экз., у Гаврилова – до 10 000 экз., у Стрельцова – 10 000 экз., а у Руднева – только 1000–1200 экземпляров.

В 1870 г. в комитет обратились лишь 17 человек (Табл.19). Хотя среди предпринимателей первое место по числу картин занимал Глушков – 53 листа (тираж по 2000, 3000, 5000 экз.), а у Морозова было 46 листов, тиражи морозовских картинок оставались высокими: до 15 000 экземпляров. Такими же высокими оставались тиражи у Абрамова и Гаврилова. Объем выпускаемых

картинок другими предпринимателями был неравномерным: Руднев сдал 24 листа, Абрамов – 23, Голышев – 22, Гаврилов и Астахов – по четыре листа, Шамин, Яковлев, Федоров – по три листа, Стрельцов и Лемен – по два листа. Эргот, Бахман, Авдулов, Миловидов представили по одной картинке; 7 листов поступили из литографии при художественно-промышленном «музеуме»[lxxx].

Данные за вторую половину 1860-х годов показывают, что предпринимателей, в чьих руках находилось производство лубочных картинок, было немного: А. Морозов, А. Руднев, А. Абрамов, И. Голышев, Глушков, Гаврилов. Если учесть, сколь велики были тиражи, и, следовательно, огромно число картинок, предназначенных на продажу, то об этих людях следует сказать, что в 1860-е годы они были самыми крупными предпринимателями. Такое положение соответствует общему процессу концентрации производства в рамках отдельных предприятий во всей полиграфической промышленности России того времени[lxxxi].

И.М. Снегирев сообщал, какие мастерские были заняты в производстве лубка[lxxxii], позднее их число пытались установить Е.П. Иванов (по надписям на самих картинках) и С.А. Клепиков[lxxxiii]. Известно, что в 1865 г. в Москве действовала 81 литография[lxxxiv], но они разделялись на несколько разрядов, в которых печатали также ярлычки, этикетки, обертки для чая, конфет и т.п.[lxxxv] Однако сведения о том, какие именно из них были задействованы в производстве лубка, были недостаточны. Восполнить этот пробел помогли материалы Московского цензурного комитета, сообщающие, что с 1828 по 1870 г. в его производстве участвовали 88 мастерских с общим числом работников 331. Эти данные приблизительные, так как за отдельные годы материалы в архиве отсутствуют. Они также позволяют подсчитать число лубочных картинок, которые ежегодно представлялись на цензуру; их общее число составило 7004 листа:

1628	15	1849	96
1829	795	1850	231
1830	312	1852	365

1831	233	1853	206
1854	202	1866	297
1857	544	1867	477
1859	349	1868	538
1860	446	1869	398
1862	1280	1870	200

Приведенные цифры наглядно показывают, что выпуск лубка был неравномерен: число листов в отдельные годы то увеличивалось, то резко уменьшалось. Достигнув апогея в 1862 г. (Московский цензурный комитет зарегистрировал 1280 названий!), производство лубка постепенно пошло на спад. Тематика картинок стала соответственно сужаться. Введенная с 1866 г. новая форма учета тиражности лубочных листов свидетельствует, что количество становилось главным фактором в их производстве.

Материалы Московского цензурного комитета демонстрируют, что для успеха производства лубочных картинок немаловажное значение имело право наследовать мастерскую в одном случае сыном от отца, в других случаях – близкими родственниками. Таким образом, в течение 1820–1860-х годов складывались династии «лубочных» предпринимателей.

Члены фамилии Ахметьевых, известной с последней трети XVIII в., продолжали сохранять свои позиции и в первой половине XIX в. В 1828–1831 гг. картинки представлял Иван Ахметьев, купец и мещанин. Листы для него забирали несколько лиц: канцелярист Сергеев, «купецкий сын» М. Щуров, Стрельцов. Иван Петрович Ахметьев представлял «металлографическое заведение», которое принадлежало до 1837 г. (а возможно и позже) его матери «купецкой вдове» Татьяне Афанасьевне Ахметьевой. Другой Ахметьев, владелец литографии, зарегистрирован в 1853 г. У С.А. Клепикова есть сведения, что некая Анна Ахметьева была хозяйкой литографии в 1856 г.[lxxxvi]

Имя Василия Ивановича Логинова, владевшего собственной металлографией с 1812 по 1846 г. и торговавшего не только в Москве, но и в Нижнем Новгороде, встречается в материалах комитета за 1829–1830 гг. Ему

помогают «купецкий сын» Иван Логинов (очевидно, его сын) и Митрий Логинов. Иван Логинов имел также картинную лавку на Смоленской. Позже им на смену приходит Александр Логинов, книгопродавец и тоже содержатель металлографии (1849–1850 гг., 1852 г., 1853 г.). С.А. Клепиков сообщает, что Александр Васильевич Логинов имел собственную литографию с 1846 по 1858 г. и одновременно был издателем. В архиве обнаружены записи, что Логинов представлял материал в 1859, 1860 и 1862 гг. Листы для него чаще других забирал Николай Гультен – один из авторов лубочных картинок. Хорошо известно имя В.В. Логинова – крупнейшего продавца лубочных картинок и книг. Он имел книжные лавки на многих ярмарках России – в Харьковской, Вологодской, Ростовской, Нижегородской и других губерниях.

Купец и мещанин Петр Т. Щуров передал литографию в 1833 г. сыну Михаилу, его имя встречается неоднократно в делах цензурного комитета с 1828 по 1831 г. М.П. Щуров получал также листы для И. Ахметьева, Стрельцова, с которыми его связывали, по-видимому, деловые отношения. Он владел литографией с 1834 по 1844 г. и был одновременно издателем[lxxxvii].

С 1828 по 1870 г. в материалах комитета очень часто встречается фамилия Стрельцовых. В 1828–1831 гг. мещанин Стрельцов – владелец металлографии. В 1849–1850 гг., 1852 г. появляется «содержатель литографии» Алексей Стрельцов. В 1853 г. в комитет были представлены листы от мещанина Аполлона Стрельцова, а получил их Владимир Стрельцов[lxxxviii]. Хозяйкой литографии в 1857, 1859 гг. значится Аграфена Алексеевна Стрельцова, для которой С. Стрельцов получил 33 листа (для нее же получал листы Алексей Шарапов). В 1860 г. зарегистрирован владелец литографии – Николай Константинович Стрельцов (наверное, он же представлял листы в 1862 г.).

Династия Шараповых была хорошо известна в среде предпринимателей. Петр Николаевич Шарапов (1802–1885), богатый купец, торговавший пушниной, после смерти брата Василия занялся продажей лубочных картинок. С 1856 по 1878 г. он – владелец металлографии, а затем и литографии[lxxxix]. Помимо него, в производстве участвовали члены его семьи. В 1854 г. Алексей

Шарапов представлял в комитет листы, а получал их Сергей Стрельцов. Сам же Шарапов получал листы для Владимира Стрельцова, Кузнецова и Логинова. Не исключено, что литография «госпожи Стрельцовой» была товариществом на паях не только со своими родственниками, но и с Алексеем Шараповым, который в 1857 г. зарегистрирован как содержатель литографии. А. Шарапов получал листы также и для Логинова (1859, 1862), продолжавшего печатать картинки со старых медных досок. В дальнейшем эти доски перешли к Шарапову, ставшему наследником и продолжателем дела Логинова.

Фамилия содержателя литографии Чуксина в записях комитета встречается в 1853–1854 гг., но по музейным коллекциям известны его листы 1849–1850 годов. С.А. Клепиков сообщает, что первоначально в 1848–1855 гг. владельцем литографии был Григорий Федорович Чуксин. После его смерти мастерская перешла к его сыну, Ивану Григорьевичу (1826–1904), хотя он числился ее владельцем и издателем с 1854 до 1860 г.[xc] В литографии Чуксиных издавались преимущественно листы на темы народных песен и известных романсов.

Возможно, семейные узы связывали представителей фамилии Продоковых, Дмитриевых, Думенковых, Ивановых, Чишковых и других однофамильцев, чьи имена зарегистрированы в комитете.

Уже не раз упоминалось об участии в лубочном производстве лиц крестьянского происхождения. В 1829–1831 гг. картинки в цензурный комитет представляли и получали обратно гравер Иван Куликов – «господский человек» (известно, что он гравировал еще в 1827 г.[xci]); Иван Фомин, «крепостной человек господина Булгакова»; Соколов – тоже крепостной; крестьянин Алексей Герасимов (по-видимому, служивший у М. Щурова); крестьянин Плагин. В 1850 г. в производстве принимали участие «экономический» крестьянин Дмитрий Алексеевич Колесов, государственный крестьянин Амфилохий Ширяев, вольноотпущенник Петр Черкасов и «крестьянин госпожи Головиной» Петр Думенков. В записях комитета с 1857 по 1867 г. Думенков зарегистрирован уже как содержатель металлографии. В 1859 г. картинки на

цензуру представлял крестьянин Степан Прокофьев, работающий у Стрельцова; в 1860 г. – крестьянин Палаты государственного имущества Г.Я. Портнов и крестьянин Врунов.

Формирование части московской буржуазии из среды мелких промышленников, по большей части недавних крестьян, происходило и в лубочном производстве. Это подтверждает происхождение, например А.В. Морозова.

Имя крестьянина Палаты государственного имущества Андрея Морозова впервые появляется в материалах Московского цензурного комитета в 1852–1854 гг. В 1857 г. он зарегистрирован как содержатель литографии, представивший 25 картин, и с этого времени его имя не исчезает со страниц дел комитета. Будучи выходцем из бедной крестьянской семьи Калязинского уезда Тверской губернии, он к середине 1860-х годов стал крупным московским купцом, владельцем собственного дома в Малом Кисельном переулке, мастерской, книжной лавки и двух трактиров. Впоследствии он передал свое дело сыну[xcii].

Подобный же путь проделал предприниматель из Владимирской губернии И.А. Голышев. Считалось, что И.А. Голышев попал в Москву в 1849 т., но есть сведения, что уже в 1847 г. он стал работать в металлографии Лаврентьевой. Это становится известным из надписи на картинке, выпущенной в ее мастерской: «Передаю право печатать И.А. Голышеву Авдотья Лаврентьева». Позже И.А. Голышев вспоминал: «Я чрезвычайно был доволен, когда на нарисованных мною оригиналах по ее заведению была вырезана под гравюрами на меди моя фамилия»[xciii].

В материалах Московского цензурного комитета имя И.А. Голышева появляется в 1852 г., когда он дважды записан как получатель картин для Лаврентьевой. Это означает, что после обучения в художественной школе графа С.Г. Строганова И.А. Голышев, овладев определенными навыками, приобрел опыт, проходя практику в московских мастерских. В 1853 г. он получал листы для хозяйки типографии Смирновой, в 1854 г. уже для

нескольких предпринимателей: Э. Лилье, А. Лаврентьевой, О. Васильева, все еще числясь одним из «подсобных людей». Но уже в 1857 г. И.А. Голышев зарегистрирован как «содержатель литографии в с. Мстера», представивший в комитет 17 листов.

О предприимчивости И.А. Голышева говорит тот факт, что начиналось его предприятие с найма одного рабочего-печатника. В 1857 г. в его мастерской было тридцать собственных литографских камней с 60 изображениями. Работа производилась в ней на пяти ручных станках; в день выпускалось до 3000 картинок. В середине 1860-х годов здесь работали восемь человек. Первоначально печатников нанимали в Москве, потом ими становились исключительно слободские. Литография выпускала до 530 тыс. картинок в год[xciv].

В 1867 г., по данным комитета, И.А. Голышев не отстает от А. Руднева по количеству представленных листов – 81, их тиражи также высоки: от 1200 до 10 000 экз., тогда как Е. Яковлевым было представлено 40 листов. Но уже в 1868 г. Голышев представил только 48 листов тиражом 1200 экз., а Яковлев – 119 листов тиражом до 15 000 экз. Это говорит, что у Голышева появились серьезные соперники. Его фамилия в записях комитета в 1869–1870 гг. не появляется, после небольшого перерыва она вновь всплывает в 1870-х годах[xcv]. Однако литография И.А. Голышева уже не выдерживает конкуренции с московскими владельцами мастерских. С начала 1870-х годов сумма торгового оборота предприятия И.А. Голышева сокращается сначала на пять тысяч рублей, затем еще на столько же[xcvi]. Как писал он сам, ручное производство было «убито скоропечатными машинами с применением пара и большими капиталами»[xcvii].

Лубочная картинка стала средством накопления капитала, а в отдельных случаях – и значительного обогащения. Не случайно современники отмечали: «Весьма достойны примечания литографии, принадлежащие литографам – издателям лубочных картин, и оказывающиеся довольно выгодными. Доказательством этому могут служить каменные дома, нажитые содержателями их, как говорят, из ничего, в короткое время»[xcviii]. Об этом свидетельствуют

надписи под картинками, из которых ясно, что первоначально литография Е.Я. Яковлева помещалась в доме Калайдович, затем – в доме Митьковой на Мясницкой улице, а в 1871 г. у него появился собственный дом на Второй Мещанской улице. По этим же надписям можно установить, где находились мастерские московских предпринимателей: литография А. Руднева – на Никольской улице в доме Шереметева, А. Абрамова – на Немецкой улице, П.Н. Шарапова – у Бородинского моста в доме Сорохтина, В.В. Логинова – на Тверской улице и т.д.

В записях Московского цензурного комитета среди предпринимателей неоднократно встречаются женские имена. Имя Логиновой зарегистрировано в 1829–1831 гг., но о характере ее деятельности нет точных сведений. В 1848 г. в комитет обращалась содержательница литографии Чишкова; в 1850 и 1853 г. – звенигородская мещанка Анна Благунина. Имя содержательницы металлографии Авдотьи Лаврентьевой зарегистрировано в 1852 г. По другим данным, Евдокия Илларионовна Лаврентьева имела собственную литографию в 1854–1863 гг. В 1857 г. она вышла замуж за Антона Андреевича Абрамова, которому перешло все ее дело[xcix]. В 1853 г. листы, представленные Э. Лилье, получала Елизавета Ивановна Лилье. В том же году в делах комитета появляется имя Прасковьи Кузнецовой. От нее сначала поступали рукописи книг и популярных стихов; встречается такая запись: «От книгопродавицы Московской мещанки Прасковьи Кузнецовой». Потом она стала пробовать себя на «картинном» поприще.

Хитрова записана как «содержатель литографии», но, по-видимому, она сотрудничала со Стрельцовыми: получал для нее Владимир Стрельцов, а в 1854 г. – А. и С. Стрельцовы, Петров и Хитров. Как уже отмечалось, представитель династий Стрельцовых – А.А. Стрельцова в 1857 г. имела свою литографию. В 1859 г. она также представляла листы в комитет, но получал их Шарапов (иногда он был записан как Шерапов).

В 1853 г. некто Смирнова зарегистрирована как «содержатель литографии»; для нее листы дважды получал И.А. Голышев. Ее имя дважды

встречается и в записях 1854 г. (получал Л. Федоров). Имя Тарачковой, по-видимому, тоже владелицы мастерской, появляется в записях только в 1857 г.: один лист, ею представленный, забрал Абрамов. В материалах комитета встречается имя Шераповой – «содержателя литографии», но редко. Анна Думенкова забирала листы в 1857 г. из комитета, куда представлял их содержатель металлографии Думенков. В 1866 г. появляется фамилия Авдуловой, в 1867 г. – Жарковой. По-видимому, наиболее предприимчивые женщины, имея небольшое состояние, вкладывали деньги в выгодное лубочное производство и становились совладелицами, а иногда и хозяйками мастерских.

Известно, что с начала XIX в. в литографском деле было занято много иностранцев[c]. Они и в дальнейшем продолжали работать с русскими предпринимателями, о чем свидетельствуют материалы Московского цензурного комитета.

В «Книге записей картин» за 1828–1831 гг. много фамилий нерусского происхождения: Линдрот, Бартольди, Венцель, Метнер, Диринг. Литография Бартольди находилась на Покровке в доме Козырева. В редких случаях, затрудняясь определить национальность предъявителя картинок, так и записывали: «от иностранца Бильрота». В 1852 г. владельцами мастерских числились Бахман, Роппольт, Сиверс, Кирстен, Э. Лилье, Циммерман. В 1853 г. в Москве работал «содержатель литографии П. Гебгарт из Парижа». Некоторые, например Роппольт, литографировали ноты. Удалось установить, что Август Роппольт – художник из Бельгии, имел свою литографию в Москве. Э. Лилье и Линдрот были не только содержателями основанных ими предприятий, но так же и граверами. В 1837 г. литографию Линдрота, учителя немецкого языка Московского кадетского корпуса, унаследовала его вдова А.Ф. Линдрот[ci].

Создатели лубочных картинок

Сведения о владельцах частных мастерских, издателях, о подсобных рабочих, их социальном составе свидетельствуют, что сами предприниматели,

за некоторым исключением, лубочных картинок не создавали. Они привлекали мастеров, готовых предложить им свои услуги: «Большею частию гравера резали доски просто без оригиналов и без заказа, так называлось на волю – вольная работа, что вздумалось какому граверу или пришло в голову глупого и смешного, тотчас покупает доску, вырежет и несет к заводчику, который и приобретает ее, потом преспокойно оттискивает картинки»[cii]. Однако это наблюдение И.А. Голышева относится лишь к некоторым владельцам мастерских, которых устраивал художественный уровень предлагаемых им листов. Архивные материалы убеждают нас, что к выпуску лубка в 1820–1860-е годы были привлечены опытные и талантливые художники[ciii].

В 1829 г. встречается имя художника 14-го класса и литографа А.С. Ястребилова, довольно известного в те годы[civ]. Он получил право содержать литографию уже в 1828 г. Обращает на себя внимание разносторонность его интересов. В 1830 г. он за одно только посещение Московского цензурного комитета представил портреты прусского принца Алберта, графа Дибича, царя Николая I, императрицы Александры Федоровны, Мордвинова, А. Пушкина, «Сашиньки», «Вариньки», «Музы», И. Крылова, а также листы с изображением лагеря Николая I под Варною, лошадей разных пород, ландшафты и карикатуры – всего 26 картин. Позднее он сдал портрет шведского наследного принца Оскара, А.С. Пушкина, митрополита Филарета и сцену охоты (получил Титов). В 1831 г. им было представлено изображение женщины, охотника, русских разносчиков (получил Данил Иванов)[cv].

Одним из авторов многих графических листов, посвященных событиям Русско-турецкой войны 1828–1829 гг., в том числе гравюры на меди «Покорение города Андрианополя графом Дибичем Забалканским 1829 года августа 8 дня», был дворянин К. Гурьянов, отставной унтер-офицер. Судя по записям, он рисовал для Стрельцова, К. Немова, Трухачева. Всего в 1829 г. им было лично представлено 35 листов. Еще одним автором картинок этого времени был прапорщик и коллежский регистратор Путилов. Известен его лист под названием «Переход графа Дибича Забалканского», на котором

проставлены данные о прохождении цензуры: Грав. позв. Ценз. Двигубский Августа 23 дня 1829 года Москва». В материалах комитета обнаружилось, что он действительно поступил от Путилова[cvi]. Таким образом, сопоставляя данные на листах, известных по музейным коллекциям, с архивными данными, можно установить авторов многих картинок.

В 1829 г. круг участников производства был достаточно широк: в него входили, помимо художников, граверы, наборщики, литографы и резчики. Становятся известными имена граверов Афонина, «господского человека» Ивана Куликова, мещанина Курятникова, литографского мастера Андрея Ежова, цехового мастера Наумова, «рещика» духовной типографии Иванова. Помимо этих людей, листы приносили лица, о чьих занятиях сказать ничего нельзя: Гребнев (из университетской литографии), Сергеев (канцелярист), Меликов (священник) и др. Предположительно, этих людей можно считать авторами представленных ими листов. Мещанин Соловьев часто представлял листы в комитет в 1829–1831 гг. У Д.А. Ровинского есть сведения о том, что автором картинки «Разбитие турецкого войска на высотах крепости Шумлы» был Иван Соловьев. Без сомнения, это один и тот же человек. В эти же годы в комитет обращался К.Я. Тромонин, известный автор многих гравюр «Архитектурного альбома» (1832).

Во второй половине XIX в. степень участия профессиональных художников заметно возрастает.

В 1850 г. Иван Шестаков, «канцелярский служитель», обращался в комитет один раз с пятью картинками с надписями на французском языке[cvii]. В 1850-х годах Иван Федорович Шестаков работал художником у А. Руднева, А. Морозова и др. В литографии П.Н. Шарапова в 1857 г. по его оригиналу была создана картинка «Сказка о купце Кузьме Остолопове и работнике его Балде». В 1858 г. Шестаков вместе с П.Н. Шараповым даже привлекался к судебной ответственности за соэдание литографии «Неожиданная гостья», признанной злонамеренной[cviii]. На ней изображалась сцена очередной «ревизии» чиновников в местной лавке. Этот лист – один из образцов

профессиональной сатирической графики, в создании которой участвовали и лубочные мастера.

Имя Петра Черкасова, вольноотпущенника, встречается в записях 1850 г.; он принес в Московский цензурный комитет 15 картин. В 1852 г. он записан уже как «гравер и цеховой», представивший всего 13 листов; в 1853 г. он просто цеховой. Известна гравюра «Крестьянин в беде», созданная в металлографии Е.И. Лаврентьевой в 1847 г., на листе есть личная подпись Черкасова, сделанная от руки: «Напечатано сходно с Орегиналом в чем свидетельствуют Петр Черкасов». Он был также автором портрета Александра II (1839 г.)[cix] и других листов.

Картинки мастерской А. Руднева от прочих заметно отличались и художественным стилем, и разнообразием тематики. Первые записи о нем появились в 1849–1850 годах, когда на цензуру были представлены листы самого разного содержания: «Русская национальная масленица», «Последний день Помпеи», «Возвращение Наполеона из России», «Голод при царе Борисе Годунове в 1601 г.», «История Фауста», «Охота на льва» и т.д. Есть запись в материалах комитета, что 21 июня 1850 г. картинки, поступившие из литографии Руднева, получил художник Костров. Возможно, Костров был автором этих и других листов, так часто поступавших из рудневской мастерской[cx].

В 1850 г. три листа поступили в комитет на цензуру от ученика Второй рисовальной школы графа С.Г. Строганова Петра Кеппена: «Его сиятельство князь Воронцов осматривает местность Кавказа», «Как за речкою», «Ой, пид вишенкою, пид черешенкою». Хотя в книге записей комитета не сказано, для какой мастерской предназначались эти листы, они известны по музейным коллекциям. Например, лист «Как за речкой» был отпечатан в 1850 г. в металлографии Г. Чуксина, на нем имеется помета: «разрешено цензором И. Снегиревым». Под текстом указано: «оригинал собствен. Архипа Белянкина», что можно расценивать как свидетельство авторского права на этот лист[cxi]. Ясно и другое: художники сами подавали на цензуру свои работы по предвари-

тельной договоренности с предпринимателями.

В 1852 г. – год смерти Н.В. Гоголя – его портреты трижды представляли чиновник 14-го класса («чиновник из дворян») Федор Андреев; студент Московского университета В. Рачинский; содержатель литографии А. Роппольт; художник Александр Солоницкий. Интересно, что портрет писателя поступил также от «надворного советника» Аксакова. Позднее статья была опубликована в «Московском сборнике». Очевидно, что на смерть Гоголя откликнулись представители почти всех сословий. В 1852 г. портрет М.Ю. Лермонтова был принесен в комитет чиновником 14-го класса Павлом Добровольским[cxii].

Особо ценные сведения об авторах лубочных картинок дают записи 1853 года. Так, 28 января листы «Испанка», «Песня Пеночка», «Русская песня «Красна девица сидела под окном»», «Малороссийская песня «Ой, пойду я погуляю»», а также лист «Заключение Орлеанской девы в темнице» представил в Московский цензурный комитет ученик Второй рисовальной школы Дмитрий Струков и получил их обратно, в чем и расписался. 13 февраля он принес еще несколько картинок: «Русскую святочную песню», «Ты скажи, скажи, воробушек», «Русскую песню «В селе малом Ванька жил»», «Русскую песню – «Волга реченька глубока»», «Русские святочные гадания на курах». Ранее эти произведения считались анонимными. Многие из них известны по музейным коллекциям. Например, лист «Русские святочные гадания на курах» был выпущен в металлографии Г. Чуксина в 1853 г. (его ошибочно относят к 1858 г.). С.А. Клепиковым он учтен не был и не вошел в репертуар «песенного» лубка. Д.М. Струков, окончив Академию художеств в Петербурге, получил звание неклассного, свободного художника. В 1857 г. состоял фактором при Московской сенатской типографии, издавал журнал «Школа рисования художеств» и был для своего времени достаточно известен[cxiii].

13 февраля 1853 г. пять картин поступило от Петра Соколова с названиями: «Русская песня “Ванька коника купил”», «Русская песня “Ванька с Танькою сидит”», «Колыбельная песня “Спи младенец мой прекрасный”»,

«Через речку речку лежала дощечка», «Деревня от деревни неподалеку стоит». В свое время С.А. Клепиковым был обнаружен карандашный рисунок эскиза к будущему лубку «Через речку, речку лежала дощечка». На нем сохранились пометки цензора, точнее исправления, внесенные им в текст песни, а также подпись Соколова. Ниже – чернилами – приписано рукою цензора: «печ. поз., м. 13 февр. 1853 г. Ценсор В. Флеров». В правом нижнем углу – печать Московского цензурного комитета. На обороте имеется карандашная надпись, сделанная рукой П. Соколова: «Право передаю Арх. Белянкину П. Соколов. 1853 февраля 13»[cxiv]. В дальнейшем по эскизу П. Соколова была создана известная литография. По-видимому, в металлографии Г.Ф. Чуксина, где она была отпечатана, П. Соколов был одним из постоянных художников, предлагавших свои рисунки в качестве проекта к будущей картинке.

Подобные примеры помогают представить, как шло создание лубка. Сначала готовился эскиз будущей картинки, он, вероятно, «корректировался» издателем или владельцем мастерской: ведь они заведомо знали, что высокопрофессиональный уровень исполнения картинки остановит основного покупателя из народа. Опыт офеней подсказывал им то же самое. И прежде чем рисунок перевести с гравюры на камень, он «олубочивался» и только потом делался перевод. Первое представление листа в отпечатанном виде в цензурный комитет не всегда было успешным: в случае положительного решения цензурный экземпляр возвращался с билетом комитета, дававшим владельцу мастерской право тиражировать картинку в течение года; в противном случае лист возвращался с замечаниями цензора для его дальнейшей доработки и исправлений. Как правило, шло повторное отпечатывание картинки и представление в окончательном виде гравюры в комитет вместе с необходимым количеством экземпляров для комитета. Таким образом, окончательно терялось авторское право подготовившего эскиз гравюры художника. Право собственности на картинку оставалось только за издателем или владельцем мастерской, который мог печатать с нее столько экземпляров, сколько ему было разрешено, а в отдельных случаях – продать доску, подарить ее или передать по

наследству.

Нетрудно догадаться, что такая же история происходила и с картинками, поступавшими в Московский цензурный комитет. Так, в 1853 г. листы были приняты от ученика художественного класса Димитрия Рябинина; от «художника Императорской Академии художеств Александра Солоницкого» (ранее его фамилия встречалась, но без указания его профессии)[cxv]. 26 июня 1853 г. картинку «Внутренний вид Большого театра во время пожара» принес в комитет коллежский секретарь, Петр Румянцев, он же получил ее обратно. Картинка «Трехсотлетие Казани 2 октября 1852 г., посвящается жителям Казани» поступила от коллежского секретаря Мартынова 17 июля 1853 г., а разрешение, или, как тогда это называлось, билет выдан 23 июля. Были листы и от губернского секретаря Лариона Федорова. Картинка «Простой русский человек Василий Гаврилов Марин», поступила от чиновника 14 класса Федора Андреева[cxvi].

Поиски привели к открытию еще одного имени. Так, 9 марта 1853 г. в регистрационной книге Московского цензурного комитета появилась запись, что картинка: «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан», поступила от московского цехового Алексея Заворцева, он же получил ее обратно. В тот же день Заворцев сдал на цензуру картинку «Ах, ты молодость». 10 марта им же были представлены картинки: «Малютка на скале», «Заида и Питоклев», «Малютка – кокетка», «Похищение младенца», «Оленья ловля в Шотландии», «Ревнивые друзья». Работал он в мастерской О. Васильева[cxvii]. Зарегистрирован еще один цеховой – Василий Зернов. По сведениям С.А. Клепикова, он к тому же – владелец литографии и металлографии с 1852 по 1858 г.[cxviii]

Записи в 1854 г. дают не только новые имена, но уточняют связь мастеров с конкретными предпринимателями: рисовальщик Леонид Питомцев работал у М. Шамина; художник Солоницкий – у Бахмана; Курятников – у Шелковникова; Николай Гультен – у А. Логинова[cxix].

В 1857 г. А. Руднева появляется, по-видимому, еще один художник – Владимир Гальцов (возможно, Лобов и В. Крученников также работали на

Руднева)[cxx].

В 1859 г. наибольшее число листов из мастерской А. Руднева представлял Дмитрий Алексеевич Зайцев, известный нам еще по записям Московского цензурного комитета 1852 г. Его неоднократные посещения комитета, изящная роспись в получении оригиналов убеждают, что он был постоянным художником рудневской мастерской и автором заявленных им картин. Но не исключено, что он работал и для других. В записях 1859 г. встречается фамилия художника П.М. Боклевского. Им был представлен лист «Просьба рака», но обратно его получил Д.А. Зайцев[cxxi]. В 1860 г. П.М. Боклевский зарегистрирован как «академик живописи» в соответствии с его профессиональным титулом[cxxii]. Появляются новые имена: Н. Кудряков – «домашний учитель», И.А. Самохин – «свободный художник»; Белоусов, известный многочисленными зарисовками городского и крестьянского быта[cxxiii]. Скорее всего, остальные тоже были авторами представляемых ими листов: студент Середский, коллежский советник Кирьянов, губернский секретарь В.А. Быков, коллежский регистратор Дмитриев, некто А.А. Латышев и др. Кроме того, удалось установить, что Илья Богданов был гравером на «металлографической фабрике Васильева»; а цеховой Василий Дмитриев, гравер мастерской А. Руднева – ученик известного художника Уткина и закончил Академию художеств[cxxiv].

В записях 1862 г., кроме художников Зайцева, Струкова, гравера А. Суроежина (получал листы для И. Шелковникова в 1857 г., теперь для А. Морозова); цехового И. Иванова, появляется имя художника В. Рыбинского, известного автора «Святочного альбома» (М., 1858).

Некоторые из владельцев мастерских имели художественное образование. И.А. Голышев сам рисовал картинки и переносил их на литографский камень. Позже он набрал рисовальщиков из мстерских крестьян. Для их обучения И.А. Голышев в 1862 г. открыл в слободе воскресную рисовальную школу, число учеников в ней достигало 60. В 1859 г. картинки в комитет представлял также Я.Ф. Титов, зарегистрированный и как содержатель

литографии, и как художник. Художником был Н. Кудряков – владелец литографии в 1850-е годы. И.Г. Чуксин, владелец металлографии, получил звание неклассного художника в 1858 г., и это, безусловно, сказалось на художественном оформлении листов[cxxv].

Установление авторства многих лубочных листов, прежде считавшихся анонимными, дает право говорить о значительном числе профессиональных мастеров, участвовавших в создании лубка. Архивные материалы показывают, что каждый предприниматель создавал вокруг себя определенный круг художников, стремившихся превзойти в своем мастерстве один другого. Большинство картинок до сих пор привлекают внимание своим оригинальным сюжетом, изысканным оформлением рамки и т.п. С.А. Клепиков справедливо писал, что даже в период «промышленного лубочного ажиотажа» в середине XIX в. можно было встретить листы, «представляющие, с точки зрения графического искусства, исключительный интерес»[cxxvi].

Духовная и гражданская цензура

Роль цензуры в судьбе русского лубка долгое время оценивалась не иначе как негативная. Н.Н. Никитин считал, например, что «гибель» лубка вызвали причины политические, имея в виду позицию правительства. На примере батального лубка он подробно описал процесс создания правительством «картинки для народа» вместо «народной картинки». Постепенно в научной практике прижился несколько упрощенный подход – деление на лубок «доцензурный» и лубок «подцензурный»[cxxvii]. Это привело к тому, что отрицательную роль цензуры в истории лубочной картинки стали явно преувеличивать.

Светской и духовной цензуре листы начали подвергаться в XVIII в. С 1721 по 1761 г. был издан ряд сенатских к синодальных указов, имевших непосредственное отношение к лубочным картинкам. В результате в 1760-е годы картинка получила юридическое признание и более того «ее создание, печатание, продажа больше не преследуются, они укладываются в

определенные нормы и контролируются государством»[cxxviii]. Этот контроль распространялся на известные «фабрики» И.Я. Ахметьева и М. Артемьева. В собрании Д.А. Ровинского находился цензурный экземпляр с 300 листами ахметьевской мастерской. Он был озаглавлен так: «С дозволения Управы благочиния книга разных исторических и забавных листов, печатаемых в доме завода содержателя московского второй гильдии купца Ильи Яковлева сына Ахметьева и продаваемых публично»[cxxix]. Итак, Управа благочиния контролировала печатную продукцию. Вероятно, такие книги с цензурными разрешениями были у каждого владельца гравировальной мастерской, но найти их пока не удалось.

В 1799 г. были учреждены духовные цензоры при Донском монастыре в Москве, Александро-Невской лавре в Петербурге и Киево-Печерской лавре в Киеве, к которым стали обращаться за разрешением на издание картинок духовного содержания. Однако, часть листов (не исключено, что большая) продолжала выпускаться без ведома гражданской и духовной цензуры. По-видимому, именно это имел в виду цензор Московского цензурного комитета И.М. Снегирев, когда писал; что «до 1822 г. картинки сии печатались без цензуры»[cxxx].

Действительно, в «Книге, входящим в Московскую цензуру и изходящим их оной оригиналам 1802 года» не зарегистрировано ни одной картинки. Но, когда в 1826 г. встал вопрос о пересмотре прежних уставов, цензоры ссылались на устав от 9 июля 1804 г. На основании § 25 этого устава запрещались «эстампы или изображения склонением к явному соблазну к оскорблению какого-либо лица». «Эстампы», которые выписывались книгопродавцами из-за границы, в это время мало привлекали внимание цензуры, хотя они давали подписку, что не будут продавать ничего запрещенного[cxxxi].

В годы правления Николая I (1825–1855) был принят ряд мер для усовершенствования части административных органов и для упорядочения государственной жизни. К числу нововведений, относился и устав о цензуре, который был обнародовал 10 июня 1826 г. В соответствии с ним необходимо

было представлять на цензуру «... книги, сочинения, прописи, географические и топографические карты, рисунки, чертежи, планы, картины, портреты и музыкальные ноты, издаваемые внутри государства». С целью уточнения необходимых критериев подхода к цензурированию лубочных листов § 183 устава устанавливал: «При рассматривании всякого рода изображений, представляемых к одобрению для гравирования или литографирования, наблюдать: 1) чтобы оныя имели нравственную, полезную, или, по крайней мере, безвредную цель, 2) чтобы не были оскорбительными правительству, народной чести, какому-либо сословию вообще или лицу в особенности, 3) чтобы портреты лиц Августейшей фамилии имели художественное достоинство, приличиствующее изображение особ Высочайшего дома и желательное в их случаях сходство...». «Изображения святых угодников и вообще священных предметов» подлежали контролю Духовной цензуры[cxxxii]. Положения законопроекта распространялись и на литографии, что свидетельствовало о быстром распространении и значительной популярности этого вида графики (начальным годом литографии в России считается 1816 г.)[cxxxiii].

Уставом учреждалось Главное управление цензуры в Петербурге, а также Московский, Дерптский и Виленский комитеты. Листы религиозного содержания рассматривались в Петербургском духовно-цензурном комитете, куда обращались лица разных сословий и вероисповедания. И.М. Снегирев сообщал, что после издания устава некоторые лубочные листы были переданы в полицию, часть из них была запрещена, другие, и даже доски, с которых их печатали, уничтожены[cxxxiv].

Однако в уставе 1826 г. уже вскоре обнаружились некоторые упущения. Например, оказалось, что число печатной продукции, поступающей в Россию из-за границы, слишком велико. Поскольку в прежнем уставе говорилось только о внутренней цензуре, решили его пересмотреть и через два года – 22 апреля 1828 г. – был утвержден Полный устав о цензуре. В § 99 Устава оговаривалось, что для «картин, гравированных и литографированных» устанавливается тот же порядок прохождения цензуры, как и для книг. Од-

новременно при Министерстве народного просвещения учреждалось Главное управление цензуры (1828–1865), которому вменялось осуществлять надзор за деятельностью внутренней и иностранной цензуры. Последняя ограничивала поступление той печатной продукции, которая не соответствовала основным требованиям Устава о цензуре[cxxxv].

С 1828 г. сеть цензурных комитетов значительно расширилась: они утверждались в Петербурге, Москве, Вильне, Дерпте, Харькове, Казани, Риге, Ревеле, Митаве и Одессе. Как писал А.М. Скабичевский, «уставом 1828 г. было положено начало той множественности цензур, какая развилась затем в течение 30–40-х годов»[cxxxvi]. Местной цензуре дозволялось в случае несогласия испрашивать разрешения Главного управления цензуры – ему отводилась роль основного учреждения и последней цензурной инстанции. Все споры, возникавшие в комитетах, разрешались Главным управлением. При издании Устава о цензуре было оговорено, что «Академия художеств составляет свои правила для определения прав художников на их произведения»[cxxxvii].

Одновременно с гражданским уставом 22 апреля 1828 г. был обнародован Устав о духовной цензуре, вместо Московской духовной цензуры учреждались духовные цензурные комитеты в Петербурге и Москве. В § 20 устава говорилось: «Предполагаемые к гравированию или литографированию при книгах духовного содержания изображения предметов, относящихся до веры христианского богослужения и Священной истории, также подлежат рассмотрению духовной цензуре, которая не должна допускать в оных ничего неприличного»[cxxxviii].

В течение 1828 г. после обнародования уставов была существенно преобразована структура цензурных инстанций. Прежде всего обновлены составы комитетов: Петербургский цензурный комитет представляли пять человек, Московский – четыре, Дерптский и Виленской – до трех, Харьковский и Казанский – два. Каждая поступающая на цензуру рукопись или книга, а равно и картинка вносились секретарем комитета в общую опись[cxxxix]. Уставом оговаривалось, что членами цензурных комитетов следует назначать

ординарных и экстраординарных профессоров университетов и адъюнктов; «отдельными» цензорами – преимущественно ректоров наиболее крупных учебных заведений в указанных городах. Те цензоры, которые не имели профессорского звания, назывались сторонними. Уровень образования цензоров был достаточно высок, многие из них известны своей научной, преподавательской или литературной деятельностью. Назовем хотя бы не раз уже упоминавшегося И.М. Снегирева, а также И.А. Двигубского, Л.А. Цветаева, С.Н. Глинку, С.Т. Аксакова, Н. Гилярова-Платонова. О работе в цензурных комитетах многие из них оставили интересные воспоминания[cxl].

Материалы Московского цензурного комитета дают возможность сопоставить число представленных на цензуру гравированных листов и число листов, получивших билеты на выпуск в свет. В разные годы это соотношение колебалось: так, в 1828 г. были зарегистрированы 15 картинок, из них право на выпуск получили 8. В 1829 г. цензоры просмотрели 465 печатных листов, и только на 78 из них дали разрешительные билеты; в 1830 г. из 339 заявленных листов получили билеты лишь 24 листа[cxli]. Итак, отбор картинок, равно как других произведений был строгим. Это подтверждает один из цензоров того времени А.В. Никитенко: «Многие сочинения, – писал он, – запрещались по самым ничтожным причинам, может даже без всяких причин, под влиянием овладевшей цензорами паники»[cxlii]. Это подтверждает и сама цензура: в 1831 г. в цензурный комитет представили 233 картинки, но ни в одной книге не отмечено, что на них выданы билеты.

Итак, очевидно: Устав имел непосредственное отношение к лубочным картинкам, однако их продолжали издавать и без всякого разрешения цензурных комитетов. Об этом писал и Д.А. Ровинский: «...народные картинки светского содержания незаметно выключали себя из этого ведения, и стали по-прежнему распродаваться в народе без участия новой цензуры, и только в 1839 г., вследствие частых цензурных распоряжений были вытребованы в комитеты и процензурованы все народные издания сказок, а также портреты особ Императорской фамилии и разных героев, начиная с героев 1812 г.»[cxliii].

А.М. Скабичевский подтверждает этот факт в очерках о цензуре, сообщая, что по приказу графа С.С. Уварова в 1839 г. были вытребованы и процензурованы все лубочные книги и картинки[cxliv].

Уставу 1839 г. многие исследователи уделяли особое внимание, видя в нем причину всех негативных перемен в истории лубочных картинок. Д.А. Ровинский включил в свой известный «Атлас» лишь небольшое число листов, изданных после 1839 г. Л.Н. Пушкарев считает, что после 1839 г. «производство стало коммерческим предприятием, контролируемым правительством». А.Г. Сакович также полагает, что именно в 1839 г. на лубок была установлена цензура[cxlv]. Судя по всему, правительство приняло серию мер, одной из которых было уничтожение досок.

В «Книгах рукописей» Московского цензурного комитета за 1832–1848 гг. и в «Книгах для записывания билетов на издания картин» за 1828–1852 гг. нет никаких сведений, касающихся лубка[cxlvi]. Но это вовсе не означает, что картинки не издавались – их по-прежнему печатали, чему мы находим доказательство в материалах Главного управления цензуры и в музейных коллекциях лубка. Однако данные о прохождении цензуры проставлялись на листах не всегда. В 1896 г. один из петербургских коллекционеров картинок А.Э. Мальмгрен, усомнившись в датировке листов, писал И.А. Голышеву во Мстеру, который послал ему серию листов начала XIX в.: «Не объясните Вы, почему на некоторых картинах есть уже цензурные пометки, а между тем по Ровинскому цензура введена только с 1836 г.»[cxlvii].

В 1840-х годах издавались по-прежнему в большом объеме листы религиозного содержания. На это обратили внимание члены Синода, заинтересовавшись, «какими правилами руководствуется внутренняя цензура относительно... картин и эстампов со священными изображениями... как христианских, так и в особенности православного исповедания, или же которые из иноверных исповеданий?»[cxlviii]. В ответе Главного управления цензуры сообщалось, что гражданская цензура продолжает руководствоваться § 18 и 20 Устава о Духовной цензуре от 22 апреля 1828 г., который запрещает светской

цензуре «входить в рассмотрение книг жизнеописания святых относящихся и изображений их самих», но «относительно передачи на рассмотрение духовной цензуре картин и эстампов со священными изображениями, внутренняя и иностранная ценсуры Министерства народного просвещения поступают между собой не единообразно и из них внутренняя передает на рассмотрение духовной цензуре вообще все священные изображения, которые представляют священные предметы собственно православной церкви с славянскими или русскими на них надписями». Из этого следует, что «иностранные издания произведений искусства по предметам духовным свободно обращаются в Империи, между тем как никогда не может быть дозволено издание их в самой России, ибо духовная цензура всегда обязана руководствоваться при рассмотрении поступающую в оную священных изображений одним и тем же правилом, чтобы в них не было ничего противного преданиям православной церкви, и посему никогда не пропустит произведений церкви западной»[cxlix]. Такое положение не могло удовлетворять цензуру в целом, поэтому для учреждения единства в действиях было признано необходимым принять следующие правила: «Изображения священные, которые касаются собственно православного исповедания и служащие предметом благочестивого иствования православных, поступая в Комитет внутренней цензуры для одобрения к изделию в свет, должны быть передаваемы на рассмотрение духовной цензуры, священные же изображения относящиеся вообще к христианским вероисповеданиям и священной истории и издаваемые с целью художественною, подлежат рассмотрению и одобрению Комитетов цензуры внутренней, которые в сомнительных случаях испрашивают разрешения Главного управления цензуры установленным порядком, не передавая оных в духовную цензуру»[cl].

В 1844 г. в Петербургский духовно-цензурный комитет обращалось множество частных лиц разных сословий и вероисповеданий, в том числе учитель Третьей Петербургской гимназии губернский секретарь Александр Диаконов, просивший разрешения отпечатать нарисованный им же эстамп с

изображением Спасителя; монах Ириней Русской обители Святой Афонской горы «с просьбой о новом издании картинки, изображающей Святую гору Синай»; поручик Федор Дмитровский с видом Коренного монастыря, дворянин Дубичи с эстампом, изображающим церковь Петра и Павла, «сдешний» купец третьей гильдии Мартемиан Екимов с эстампом, изображающим храм Покрова Пресвятой Богородицы в Озерской слободе Гдовского уезда Санкт-Петербургской губ. Неоднократно в записях встречаются фамилии иностранных подданных. В Комитет обращался литограф Мориц Бергман с прошением напечатать «Вид Спасо-Суморина монастыря, состоящего близ города Тотьмы» и «Вид церкви старообрядческой в Петербурге»; прусский подданный Август Биммер с эстампом «Иисус Христос». Ответственный заказ от графа Кушелева-Безбородько получил французский подданный литограф Ульрих Стейнбак. Граф, желая раздать родственникам и знакомым копии оригиналов своей картинной галереи, возложил на него обязанность литографирования эстампа с изображением святого Иоанна Крестителя[cli].

Общее политическое напряжение, царившее в стране в 1840-х годах, сказалось на работе цензурных комитетов. «В цензуре какое-то оцепенение, – писал А.Б. Никитенко в 1642 г., – никто не знает, какого направления держаться. Цензора боятся погибнуть за самую ничтожную строчку, вышедшую в печать за их подписью, цензоры теперь хуже квартальных надзирателей.» Очевидно, политическая ситуация требовала изменений Устава о цензуре, изданного, как помним, 22 апреля 1828 г., поэтому на заседаниях Министерства народного просвещения не раз с 1843 по 1846 гг. ставился вопрос о его пересмотре: «Опыт и мнение прошлых лет указали на некоторые неполноты в нем и на необходимость улучшить и пополнить цензурные постановления» [clii].

В конце 1840-х годов ввиду обострения общественной борьбы внутри страны правительство отдает распоряжение усилить цензурные наблюдения за любого рода печатью. В связи с этим 2 апреля 1846 г. был учрежден негласный «архи-цензурный» комитет для высшего надзора за нравственным и

политическим климатом, за духом и направлением книгопечатания под председательством морского министра князя Меньшикова с участием Д.П. Бутурлина, М.А. Корфа, графа Строганова, Дегая и А.Б. Дубельта. Комитет существовал с 1846 по 1856 г. и официально назывался «Комитет 2-го апреля 1848 г.»; в обществе же его называли «Советом пяти» или «Бутурлинский комитет»: «С учреждением этого комитета пресса была положительно со всех сторон окружена бдительным надзором начальства». Одновременно Комитет обратил внимание и на картинки. Оказалось, что, несмотря на то, что в 1839 г. картинки на сказочные темы подвергались цензуре по распоряжению графа С.С. Уварова, «у заводчиков все-таки оставалось множество старых досок, ускользнувших от цензуры и заводчики продолжали печатать этими досками свои издания» [cliii].

Вероятно, именно по этой причине 17 июня 1848 г. Д.П. Бутурлин подал обстоятельную докладную записку на имя министра народного просвещения С.С. Уварова, указав «на полный произвол», царящий, по его мнению, в сфере распространения картинок: «В Москве в большом количестве расходятся между людьми низшего народного сословия так называемые лубочные картины, с текстом печатаемым старинным шрифтом в виде церковного. Подобные картины можно найти и здесь (на Апраксином дворе в лавке № 16), но сколько известно, они не печатаются в С.-Петербурге, а издаются в Москве, Суздале и других городах, и притом на них никогда не означается места их появления, ни дозволения ценсора. Для разъяснения встретившегося по сему предмету вопроса имею честь просить почтить меня уведомлением: не имеется ли в Министерстве народного просвещения в виду каких-либо особых до издания упомянутых лубочных картин относящихся распоряжений, так как на основании существующих ценсурных правил тиснению предаются только те произведения, кои действительно были рассмотрены и одобрены ценсурою».

Докладная Бутурлина еще раз подтвердила бесцензурное и стихийное существование части (можно даже предположить, что большей) лубочных листов, несмотря на изданные законы. Это и послужило поводом к тому, чтобы

пересмотреть Устав 1828 г. Дело, начатое при Главном управлении цензуры, затянулось на несколько лет. Совершенно «возмутительным», по мнению Комитета, оказался тот факт, что «листки, известные в нашей промышленности под названием лубочных картин, ... обыкновенно являются без соблюдения цензурных правил, установленных для произведений искусств, ... эстампов, рисунков и проч.». Было принято во внимание, что, во-первых, «означенные картины, будучи, по дешевизне своей доступны самым низшим сословиям, расходятся между ними в большом количестве, во-вторых, что в настоящем порядке ничто не могло бы воспрепятствовать неблагоприятным людям воспользоваться сим путем для распространения в народе самых даже вредных и опасных понятий». Члены комитета пришли к заключению, что содержание лубочных картинок должно подвергаться предварительному контролю, которое можно возложить на местные департаменты полиции, как это было принято с афишами и мелкими объявлениями. Известна резолюция Николая I: «совершенно справедливо». Дальнейшая переписка Комитета с Министерством внутренних дел выявила, что темы или сюжеты картинок нередко касаются предметов духовных, подлежащих особой духовной цензуре и потому было предписано войти с предложениями в Священный Синод. В 1850 г. департамент законов Государственного совета начал подготовку нового закона, «требующего внимательного соображения о средствах и порядке его исполнения» [cliv].

Подготовка специального закона о цензуре лубочных картинок вызвала необходимость сбора сведений об их происхождении, содержании и производстве. Когда такая информация была собрана, представлена Комитету, тогда впервые стало очевидно, сколь велик размах производства и распространения картинок: «Повсеместное употребление так называемых лубочных картин, – говорилось на заседании Комитета, – коих продажа по городам и деревням составляет особый род промышленности, которая глубоко вкоренилась в нравы Русского народа, значительная часть сих картин, касаясь предметов духовного содержания, заключает в себе разные толкования,

которые, если писаны людьми, принадлежащими к раскольническим сектам, могут иметь иногда вредное влияние, в особенности на необразованных сельских обывателей. При установлении цензурного надзора за лубочными картинками, нужно определить с точностью не только обязанности полицейских мест, но и степень участия» какое должно быть предоставлено духовному начальству без излишнего затруднения оного в рассмотрении означенных картин» [clv].

Получив после длительного обсуждения исчерпывающие сведения, члены Комитета пришли к следующему заключению: «Нельзя сказать, чтобы оные образцы народной художественной, хотя и весьма грубой деятельности оставались доныне без всякого надзора... Как видно из доклада гр. Бутурлина, они принадлежат к разряду, изданных до 1821 г..., т.е. до обнародованного цензурного устава, или же сделаны где-нибудь тайно, так сказать, домашним трудом по незнанию законного запрещения. В подтверждение этому можно привести, что разносимые здесь в Петербурге и выставляемые на продажу лубочные картины, в самой большей части, имеют цензорские подписи и на них выставлены имена издателей или гравировщиков, не имеющие же таких надписей отличаются всегда серою толстою бумагою и грубостью рисунка, свидетельствуют, что они печатались давно или с прежних досок...» [clvi].

Итак, к лубочным картинкам стали относиться доброжелательно, проблема, однако, состояла лишь в том, чтобы полностью контролировать их издания. Более того, сведения, представленные в Комитет, убеждали, что «нет надобности издавать особый новый закон о цензурировании лубочных картинок и тем тревожить людей промышляющими сими без сомнения весьма неискусными, но безвредными, и, так сказать, сроднившимися с бытом простого народа произведениями искусства, которое, впрочем, и без того уже подчиняются изданным вообще о художественных произведениях правилам. Вопрос о лубочных картинках, перепечатанных по старым подлинникам. Без сомнения, они должны также подлежать цензуре, чтобы не производило вредного влияния на народ... и потому кажется можно без всякого опасения

оставить в настоящем положении печатание лубочных картин со старинных образцов, доныне обращавшихся безпрепятственно в народе»[clvii]. Вывод простой: хотя государственная регламентация в отношении печатания лубочных картинок непосредственно влияла на их выпуск, но все же цензура не могла не считаться с привычками и вкусами людей, с их эстетическими запросами и уровнем эстетического восприятия.

В 1849–1850 годах, пока готовился указ, производство картинок, по-видимому, было приостановлено. В 1849 г. из 590 единиц печатного материала в Московском цензурном комитете были зарегистрированы 97 картинок, в 1850 г. из 634 заявленных картинок – 233 листа, но о выдаче билетов данных нет[clviii]. За 1851 г. сведения в архиве комитета отсутствуют.

12 марта 1851 г. Государственный совет утвердил, наконец, новый устав, которым предписывалось: «Вновь гравируемые картинки, прежде выпуска их в свет, должны быть рассматриваемы в Цензурных Комитетах и чрез отдельных Цензоров, на общем основании; но, не издавая новых о сем предмете правил, предписать сверх того, подлежащим Начальствам, что если между обращающимися уже в народе лубочными картинками встретятся, по содержанию своему, принадлежащие к числу тех, о коих упоминается в ст. 1311 Уложения о Наказаниях, то полиции обязаны представить о том чрез Начальников губерний Министерству Внутренних дел, для принятия мер к их уничтожению» [clix].

К новому уставу отнеслись по-разному. Московские предприниматели намеревались продолжать печатание картинок с учетом новых требований. Однако военный генерал-губернатор А.А.Закревский – «неограниченный паша московского вилайета с 1848 по 1857 г.» – распорядился иначе[clx]. По его указанию «все старые медные доски были вытребованы от заводчиков, изрублены в куски и возвращены им в виде мелкого лома, поступившего затем в колокольный ряд». Но, опять же, этот факт, на который не раз ссылались многие исследователи, вовсе не означает, что именно тогда пришел конец «бесцензурному народному балагурству», как печально заключил М.А. Лемке[clxi]. О том же писал И.А.Голышев: «Печатание лубочных народных

картинок без цензуры продолжалось до царствования Николая I, и при московском губернаторе графе А.А.Закревском бесцензурное печатание прекращено окончательно». И здесь же замечает: «в настоящее время есть еще ветви лубочных картинок на серой писчей бумаге и также называются простовики, но они печатаются все с дозволения цензуры и при том не на фигурных, а на литографских станках и машинах»[clxii]. Д.А. Ровинский сообщал: «Во многих местах, однако же, старинные медные доски были представлены в цензуру, пропущены ею и печатание с них продолжалось до настоящего времени у гг. Морозова, Голышева и других издателей, причем картинки печатались не с оригинальных досок, а с переводов на камень»[clxiii]. Таким образом, становится очевидно, что постановление не коснулось литографированного лубка, выпуск которого уже контролировался, и указ 1851 г. по существу лишь способствовал тому, что с 1850-х годов выпуск литографий значительно увеличился.

Еще § 81 Устава 1826 г. предписывал означать на всех гравированных произведениях «имя цензора, давшего на то позволение, год, месяц и число, когда оное последовало»[clxiv], но именно это правило соблюдалось реже других, эти сведения не фиксировались на листах, большая часть листов циркулировала до издания устава в 1851 г. на незаконных основаниях. После его издания все были обязаны проставлять на листе полные выходные данные. Так, картинка была окончательно приравнена ко всем видам печатной продукции, т.е. к официальному изданию.

Ранее упоминалось о выпускных билетах, выдаваемых Московским цензурным комитетом уже в 1828 г., на право печатать картинки. Такие билеты сохранились в музейных собраниях. Они помогают уточнить процедуру прохождения картинок через цензуру.

На оригинале лубочного листа под названием «Коса», внизу под словами песни слева имеется надпись: «Печ. позвол. Москва 9 Декабря 1849 г. Цензор В. Флеров». Справа – другая надпись: «Изд. А. Белянкина. Печ. в металлогр. Г. Чуксина». По этим данным в архиве обнаружена запись, что лист действительно прошел первый этап цензуры. Он был повторно отпечатан, о чем

свидетельствует запись, сделанная от руки на оригинале: «Отпечатано в металлографии Григория Чуксина 1850 ГО(да) маІя 19». После этого лист еще раз был отдан в цензурный комитет, где на него была поставлена печать красного цвета, которой прикреплен со следующим текстом: «Из Московского цензурного комитета. Картину: Я пойду, пойду косить, напечатанную сходно с приложенным у сего экземпляром в металлографии Чуксина выпустить в свет позволяется: июня 16 дня 1850 года: Ценсор В. Флеров. Следующее в Ценсурный комитет узаконенное число экземпляров получено. Секретарь». Слева от текста номер билета – 280.

Очевидно, что владельцы мастерских старались не нарушать установленных правил. Свидетельством тому – еще один оригинальный лист с билетом под названием «Песня». На картинке с текстом известной песни «Ты, Настасья!» (под изображением) слева надпись «Печ. поз. Москва января 27 1837 г. Ценс. Н. Гиляров-Платонов. Справа: «Грав. печ. в металлографии А. Афанасьева». Внизу под текстом: «Изд. Арх. И. Белянкина в Москве 1857 г.» (В книгах регистрации картинок, поступавших в 1857 г. на цензуру, этот лист не обнаружен). В самом верху листа надпись от руки: «Верно отпечатано С Аригиналом в металлографии Афанасьева ноября 27 дня 1857 года». По-видимому, эти экземпляры все же были представлены в комитет, поскольку в билете, прикрепленном печатью к оригиналу, сказано: «Следующие в Ценсурный Комитет экземпляры получены». Билетный бланк с тем же текстом, что и предыдущий лист «Коса»: «Картинку под заглавием Ты Настасья напечатанную сходно с приложенным у сего экземпляром в металлографии Афанасьева выпустить в свет дозволяется. Декабря 3 дня 1857 года. Ценсор Н. Гиляров-Платонов». И подпись: «Секретарь И. Капнист». Номер билета – 961[clxv].

Согласно уставам о цензуре, комитеты не пропускали те листы, на которых изображение и текст к нему не соответствовали общепринятым нормам морали. В 1853 г. цензору Н. Зернову было сделано замечание за пропуск лубочной картины «Снежный ребенок», изданной в 1849 г. в

металлографии А. Логинова. Ей был предпослан следующий текст: «Поехал в Астрахань из Вологды купец и там жену оставил. На Волге в три года он все дела исправил и наконец к жене в свой город возвратился». Жена за это время родила ему сына, объяснив мужу, что ей попала в рот снежинка. Муж, не признав ребенка своим, отвез его в дом для сирот. Безнравственной была признана часть текста, в которой говорится, что жена, будучи наказана за проступок, смеялась над мужем вместе с подругой. Подобные рассказы, по мнению министра народного просвещения, «могли оказать дурное влияние на нравы простонародья». Лист «Тройка», созданный в 1859–1862 гг. по мотивам стихотворения Н.А. Некрасова «Что так жадно глядишь на дорогу», (худ. М. Евстигнеев), был запрещен цензурой с мотивировкой: «Картина представляет явный соблазн для крестьянской женщины, которая должна быть вполне довольна своим положением»[clxvi].

Листы, проходившие духовную цензуру в Москве, оставили имена известных деятелей церкви: преподавателей Московской духовной академии профессоров П. Казанского, протоиерея Петра Делицына. Роль цензоров картинок религиозного содержания выполняли архимандрит Надамаил, архимандрит Арсений, архимандрит Порфирий. Фамилия профессора философии Московской духовной академии протоиерея Ф.А. Голубинского встречалась настолько часто в первой половине XIX в., что лубочные картинки получили название «Голубинские картины».

Картинки религиозного содержания получали такие же билеты, как и листы светские. Прежнее название листа «Дивное чудо, с образа Спасителева в Нове граде, что в Софийском соборе, в куполе» было изменено цензором на следующее: «Образ Христа Спасителя, находящийся в Нове граде, в Софийском соборе в куполе». Есть также небольшие поправки в самом тексте, который по существу заполняет весь лист; в середине – небольшое изображение Иисуса Христа. Внизу, справа, стоит круглая печать Синодальной цензуры, номер билета – № 466 и надпись на самом листе: «Печатать позволяется. С. Петербург. Июня 13 дня 1863 года. Ценсор Архимандрит

Сергий» [clxvii].

Картинки, издаваемые И.А. Голышевым во Мстере, проходили цензуру в Москве. Например, на картинке 1867 г., иллюстрирующей басню И.А. Крылова «Слон и Моська», вверху над рамкой сохранилась надпись, сделанная от руки: «Напечатано сходно с одобренным Цензурою оригиналом. И. Голышев». К.Н. Тихонравов о письме к И.А. Голышеву напоминал: «Прилагаю пробный лист, который с Вашим отзывом возвратите с первой же почтой. Нужно посылать в цензуру для получения билета на выпуск из типографии» [clxviii].

Как видно по оригинальным листам, цензоры не вносили существенных корректив в текст картинки и не меняли его орфографии, не препятствовали свободе творчества мастера. Картинка оставалась почти в том виде, в каком она поступала от владельца мастерской. Выходили массовым тиражом листы, например, с таким текстом: «Тега гуси тега лебедей домой Вам пара гуси наплаватся Амне девице наплакатся», «Погоню я гусей лебедей домой Анавстечю мне малотчик Он Истал самной зайгрыватй Мааладой 2 нарезвы ножкй Наступливати 2 забело лицо Похватывати 2 нийграй» и т.д. Под изображением – данные о прохождении цензуры: «Печат. позв.: М: Окт:29 г. 1857 г. Ценсор Н. Гиляров-Платонов. – Печат. в металогра. В. Зернова»[clxix]. Уровень грамотности издателей и владельцев мастерских, а возможно, и некоторых граверов и авторов текстов определял и соответствующий уровень картинки.

В 1852 г. из 869 единиц печатного материала, поступившего в комитет, 298 единиц составили картинки[clxx]. Хотя в графе «время одобрения или не одобрения» есть подпись цензора, сведений о выдаче билетов нет. В следующем году в книге регистрации из 826 единиц всего печатного материала – 207 картинок. Сведения о билетах занесены в «Книгу для записывания билетов, выдаваемых в свет отпечатанных книг, нот и картин на 1853 г.»: билеты были получены на 130 картинок. В 1854 г. билеты были даны (из 869 единиц) на 212 картинок. За 1855–1856 гг. сведения отсутствуют. В 1857 г. из 1541 единицы печатного материала в «Книге выдачи билетов» были

зарегистрированы 544 картинки; в 1859 г. из 1212 единиц – 352 листа[clxxi].

В 1856 г. цензор Главного управления училищ А.В. Никитенко записал в дневнике: «В Главном управлении училищ генерал-губернатор напал на несчастные листки, которых развелось нынче множество и которые продаются на улицах по пяти копеек. Это его пугает... строго воспрещается печатать что-либо относящееся к общественному вопросу»[clxxii]. Итак, власти стали снова настороженно относиться к печати. По выражению М.А. Лемке, с 1859 по 1865 г. – «эпоха цензурных реформ». По мнению А.М. Скабичевского, десятилетие с 1855 по 1865 г. – время «полной цензурной анархии»[clxxiii]. Пожалуй, это несколько преувеличенное мнение о деятельности цензуры. По-видимому, просто назрела необходимость обновить систему контроля за печатью, и в этом суть новых постановлений.

Новый этап отношений цензуры с издателями лубочных картинок наступил после реформы 1861 г., повлекшей за собой всяческие перемены в устройстве цензурных комитетов. 19 марта 1862 г. был издан устав, согласно которому цензурное управление преобразовывалось, а Канцелярия министра народного просвещения упразднялась. Все цензурные ведомства сокращали свои штаты и поступали под управление министра внутренних дел; прежние постановления и распоряжения по цензуре отменялись. Возможно, эти перемены каким-то образом дали возможность владельцам мастерских увеличить объем производства картинок. Если в 1860 г. в Московском цензурном комитете были записаны 427 картинок, то в 1862 г. зарегистрировано их небывалое число – одних только названий – 1280. Пожалуй, это самая значительная цифра во всей истории лубка. В дальнейшем, как мною установлено, наметилось некоторое сужение тематики лубка.

Постановления не могли не влиять на производство лубка, тем более что во вновь издаваемых уставах определялись условия его выпуска. Так, по уставу, опубликованному в апреле 1865 г., часть печатной продукции освобождалась от предварительной цензуры, однако эти облегчения не распространялись на «повременные и другие издания эстампов, рисунков и

других изображений с текстами и без оных, которые подлежат действию цензурного устава также на существующем основании»[clxxiv], т.е. лубочные картинки проходили цензуру все в том же порядке, что и ранее. Еще один устав того времени отнюдь не упрощал процедуру прохождения картинок через комитеты, а напротив – еще строже определил компетенцию Главного управления по делам печати, в обязанности которого вменялось наблюдение за деятельностью цензурных комитетов и отдельных цензоров (по внутренней и иностранной цензуре), решение дел об открытии типографий, литографий, металлографий и заведений, производящих и продающих принадлежности тиснения, и надзор как за самими произведениями, так и за книжной торговлей. В каждом из этих заведений обязаны были храниться шнуровые книги, в которых учитывалась бы вся издаваемая продукция, а на ней, в свою очередь, проставляться имя и место жительства типографщика или литографщика. Те, кто нарушал это правило, платили штраф; виновного отдавали под суд[clxxv]. Серию цензурных постановлений дополнили те, что касались торговли лубочными картинками.

Материалы по цензуре предстают как важное свидетельство контроля выпуска лубочных картинок в 20– 60-е годы XIX в. и позволяют проследить эволюцию цензурных уставов этого времени в применении их к лубку.

РАСПРОСТРАНЕНИЕ И БЫТОВАНИЕ ЛУБОЧНЫХ КАРТИНОК В ГОРОДЕ И ДЕРЕВНЕ

Места торговли

Многочисленные мастерские, широкий круг их владельцев, издателей, граверов, художников, помощников – словом, всех занятых в сфере производства лубочных картинок, свидетельствует о том, что, несмотря на препоны цензуры, они выпускались в огромном количестве. Естественно, что раскупали эту тиражированную продукцию прежде всего в центрах их производства, и только потом она распространялась через посредников в ближние и

дальние города и села России.

Основная часть картинок производилась в Москве, где центром торговли, главным образом оптовой, был Гостиный двор на Красной площади. До 1812 г. здесь располагались 192 торговых ряда с 8521 лавкой. Картинки продавались в Овощном ряду. В качестве именно такого места он неоднократно упоминается в документах XVIII в. В 50–60-х годах XIX в. старые ряды были заменены новым зданием, здесь-то и сосредоточилась вся «расхожая» торговля[clxxvi]. Наряду с этим торговля картинками велась у Спасских ворот на Красной площади – «в этом народном толкучем клубе под чистым небом... где с утра до ночи толкался всякий люд, кто с товарами, кто с вестями»[clxxvii]. Рядом находился Спасский мост, на котором до начала XIX в. торговали не только в ярмарочные, но и в воскресные дни[clxxviii]. Систематическая торговля разнообразными товарами создавала порядок в самих рядах. Со временем здесь образовался особый книжный ряд, где, кроме книг, продавали «листки деревянной печати»[clxxix].

Особенно многолюдной Красная площадь становилась в дни ярмарок, торгов и базаров, которые сопровождались народными гуляниями. Во время Великого поста, начиная с «чистого понедельника» оживление царило на грибных торгах, располагавшихся недалеко от Кремля. Ряды продавцов тянулись от Устьинского до Москворецкого моста, а иногда и дальше – к Каменному мосту. Позднее Н.Д. Телешов вспоминал: «Тут же бродят в толпе офени с лубочными картинками на злободневные темы... – Кому семь смертных грехов? Кому будущее на том свете? – весело взывает на ходу офеня, держа на уровне головы свои лубочные картинки с зелеными и красными чертями, которыми интересуются заезжие огородники, особенно их жены, и говорят: – Этаких кому и не нужно, и тот купит!»[clxxx] За неделю до Пасхи, в субботу, накануне Вербного воскресенья на Красной площади был базар. Вдоль Кремлевской стены, напротив Гостиного двора строились в несколько рядов полотняные палатки и лари, в них продавали пучки вербы, сладости, детские игрушки, искусственные цветы, бракованную посуду, старые книги и лубочные

картинки.

Картинки демонстрировались в «потешных панорамах» или райках, представлявших из себя небольшие ящики, внутри которых с одного катка на другой прокручивались занимательные листы. Тут же в балаганах, где давались представления, зазывала – обычно какой-нибудь «дед» с картинками в руках – веселил прохожих прибаутками[clxxxi]. Картинками торговали и на «шерстяных» летних ярмарках, где среди многочисленных торговцев порой «мелькали старик и старуха с пачками ярких лубочных и литографированных картинок, навязанных на палки, и с книжками по большей части духовного содержания»[clxxxii].

Особенно много торговцев было на народных гуляньях, которые на масленице и Пасхе устраивались «под Новинским», в семик – в Марьиной роще, а позже в Сокольниках и на Девичьем поле,

В середине XIX в. разносная торговля находилась в руках мещан и крестьян, причем не местных, а преимущественно иногородних. Особой сметливостью, расторопностью и ловкостью в обращении с покупателями выделялись ярославцы[clxxxiii]. Ярославские крестьяне были основными разносчиками лубочных картинок – «ходебщиками». Традиционный способ розничной продажи популярных листов состоял в том, что торговец носил свой товар на себе: несколько рядов картинок прикреплялись к одной или двум длинным палкам спереди и сзади, связывались вместе веревками и перекидывались через плечи.

Центральная часть торговой Москвы, включающая три главные улицы – Никольскую, Ильинку, Варварку – и Зарядье, как известно, называлась Китай-городом. По наблюдению современников, в 50–60-х годах XIX в., торговля картинками и книжками была сосредоточена в «проломных» воротах стены Китай-города, выходящих на Никольскую улицу, и на Кузнецком мосту в аркообразных воротах частных домов. Обычно картинки ущемляли деревянными щипцами и развешивали на веревках в несколько рядов вдоль стен ворот, а книги раскладывали на открытых ларях. Торговали картинками и

на других улицах – на Лубянке, Тверской, у ворот Новгородского подворья в Барашевской слободе, близ Сухаревой башни, у Стрелецких слобод, у ворот старого Мытного двора[clxxxiv].

Посещение людьми в церковные праздники и воскресные дни храмов благоприятствовало продаже картинок, прежде всего религиозного содержания, у оград монастырей и церквей. Много богомольцев стекалось к Успенской церкви в Печатниках на Сретенке, к церкви Гребневской Божией Матери и к церкви Живоначальной Святой Троицы на Листах; у ограды Казанского собора часто можно было видеть «досужих зевак и толкователей былиц и небылиц». На Никольской улице картинки продавали у Заиконоспасского монастыря[clxxxv].

Лубочные картинки продавались в лавках. В 1826 г. в Москве на Никольской улице помимо Синодальной типографии, распространявшей духовные книги и листы религиозного содержания, находились лавки уже знакомых нам предпринимателей: Логинова, Свешникова, Андреева, В. Немова, Трухачева и др. Торговля регламентировалась различными постановлениями, которые укрепляли положение купечества, но ущемляли интересы крестьян и мещан. Стационарная торговля картинками тоже регламентировалась: по уставу 1826 г. книгопродавцы не могли продавать печатную продукцию, не одобренную цензурой[clxxxvi]. В 1836–1840-е годы больше всего лавок в Москве принадлежало купцам третьей гильдии и мещанам. В 1840 г. в Москве насчитывалось 4993 лавки, из них 31 книжная и две картинные. В 1865 г. в городе была уже 41 книжная лавка, в 36 из них продавали лубочные картинки; в 1868 г. таких лавок – уже 98[clxxxvii].

В середине XIX в. в Москве было очень много различных мастерских. Учеников привозили из деревень близлежащих уездов и смежных губерний. Судьба их складывалась по-всякому. Со временем некоторые начинали свою торговлю, и те, что были посмекалистее, наживали большие деньги, из подмастерьев выбивались в хозяева, порывали связи с деревней, приписывались в мещане, а из торговцев-приказчиков нередко выходили в купцы. Но были и такие, кто возвращался к семье в деревню. Получив расчет,

они спешили купить гостинцев, и почти каждый из них увозил домой лубочные картинки. В 1850–1860-е годы их разносили по деревням торговцы мелочным товаром – офени. Картинки чаще были «божественные», то есть духовного содержания, например, «Хождение души человеческой по мукам», «Смерть грешника», «Страшный суд», «Чудеса Николая-Угодника» и пр. Светские листы изображали охоту на львов, тигров, слонов. Интересовались картинками с текстами русских песен: «Не брани меня, родная», «Песня о камаринском мужике». Популярна была картинка «Как мыши кота хоронили». Помимо русских торговцев-офеней, картинками торговали греки, одетые в монашескую одежду. Называя себя монахами с Афонской горы, «они ходили по домам с чемоданами, наполненными образками, крестиками, ладаном, пузырьками с деревянным маслом, серебрянными кольцами с именами святых и прочими предметами святостей, якобы с Афонской горы; но почему-то картины у них, – писал И.А. Белоусов, – были в издании не наших московских лубочников, а варшавского изделия, и святые на этих картинках были католического образца»[clxxxviii]. Речь идет о популярных в городах олеографиях, которые привозили из Варшавы; торговля ими была распространена в 1860-е годы.

Разветвленная сеть торговли картинками не замыкалась рамками большого города: от Москвы путь торговцев через Серпуховскую заставу пролегал в украинские города: через Тулу, Орел, Курск, Харьков, Полтаву и далее. За Подольском одна дорога вела на Украину, другая – на Варшаву. От Рогожской заставы начинался Рязанский тракт; от Покровской – на Коломну, Рязань, Козлов, Воронеж, Ростов-на-Дону, Кавказ[clxxxix]. Благодаря своему удобному расположению Москва и в 1820–1860-е годы оставалась основным центром всей внутренней торговли России, поддерживая связь со всеми крупными городами и отдаленными провинциями, благодаря бесчисленной армии бродячих торговцев, которые вместе с мануфактурным, галантерейным и книжным товаром разносили лубочные картинки.

В Петербурге торговля была сосредоточена на рынках и в торговых дворах, в которых насчитывалось до 1000 лавок. Наиболее крупными были

Гостиный двор, Александровский (Апраксин) и Мариинский (Щукин) дворы. Картинки продавались в Гостином, или Апраксином дворе, в лавке № 16, и перед Гостиным двором по Невской и Садовой линиям[cxc]. Н.В. Гоголь, будучи в 1833–1834 гг. очевидцем бойкой торговли картинками, писал: «Нигде не останавливалось столько народа, как перед картинною лавочкою на Щукином дворе. Эта лавочка представляла, точно, самое разнородное собрание диковинок... К этому нужно присовокупить несколько гравированных изображений: портрет Хозрева-Мирзы в бараньей шапке, портреты каких-то генералов в треугольных шляпах, с кривыми носами. Сверх того, двери такой лавочки обыкновенно бывают увешаны связками произведений, отпечатанных лубками на больших листах, которые свидетельствуют самородное дарованье русского человека. На одном была царевна Миликтриса Кирбитьевна, на другом город Иерусалим, по домам и церквам которого без церемонии прокатилась красная краска, захватившая часть земли и двух молящихся русских мужиков в рукавицах. Покупателей этих произведений обыкновенно немного, но зато зрителей – куча». Среди зрителей, проявивших интерес к картинкам, Н.В. Гоголь называет лакеев, отставных солдат, торговцев, мальчишек-мастеровых[cxci].

В 1826 г. крестьянам, переехавшим в город, разрешалось торговать старыми книгами и эстампами в лавках под домами, на столах, ларях и лотках на рынках и улицах. В Петербурге на Сенной площади (по Большой Садовой) находился ряд ларей с разным дешевым мелочным товаром. Помимо этого разносной торговлей занимались несколько десятков тысяч представителей «уличной промышленности». Однако, их можно было встретить не везде: «Мужик, продающий лубочные картины, не показывается на больших улицах столицы: там ему нечего делать. Чтобы видеть этого продавца, и особливо его картины, надобно идти в Ямскую, на Пески, к Невскому монастырю, на Охту, Выборгскую и Петербургскую стороны. Только в этих местах можете вы встретить ярославца с длинною бородою, у которого закинута на шею веревочка, а к веревочке прицеплена длинная палка с навернутыми на нее

картинами»[cxcii]. Последнее свидетельствует о том, что в Петербурге предпочитали не свой, а «московский товар», распространяемый ярославскими «ходебщиками».

Огромное число картинок религиозного содержания продавалось по всей России при известных монастырях и храмах, которые посещали десятки тысяч верующих. Троице-Сергиевская лавра, будучи на первом месте среди обителей по их производству, стала и самым крупным центром по распространению духовных листов. В. Михневич так описал свое посещение лавры: «Вступив в монастырские ворота, богомолец попадает как бы в обширный магазин. На стенах развешаны ярко раскрашенные картинки, лики святых, портреты и т.п. произведения монастырского художества»[cxciii]. В других же святых местах отсутствие производства картинок успешно восполняли все те же частные мастерские Москвы и Мстеры.

Офени

Особая роль в распространении лубочных картинок в 20–60-е годы XIX в. принадлежала мелочным торговцам, которые разносили картинки по городам, деревням и по ярмаркам вместе с книгами, галантерейным и прочим товаром. Их называли по-разному: «офеня», «ходебщик», «щепетильник», «кантюжник», «картинщик», «коробейник» – в зависимости от места проживания и товара[cxciv].

В Москве помимо «ходебщиков» картинки продавали бродячие торговцы – «фарисеи». В основном то была «босая команда», продававшая портреты и лубочные календари, обычно они просили прохожих «поддержать коммерцию»; ночевали в ночлежных домах, днем бродили по трактирам. Дневной заработок такого «фарисея» составлял 50-70 коп.

Во время Крымской войны 1853–1855 гг. набойщики некоторых волостей Серпуховского и Подольского уездов Московской губернии изменили своему ремеслу. Многие крестьяне, занимавшиеся набойным промыслом, отправляясь в дальние районы, брали с собой разный мелкий товар, преимущественно картинки. Это оказалось выгодным делом, поскольку спрос на листы с

изображениями текущих военных действий сильно подскочил. Оценив преимущество торговли лубком, набойщики превратились в «картинщиков»[cxcv]. Пользуясь близостью к центру производства, они закупали товар оптом в Москве.

В Тульской губернии офени появились в пореформенный период – в начале 1860-х годов. Селились они в четырех смежных между собою волостях Алексинского уезда, центром которых было село Дмитровское (Соломянный завод). Считая, что на мелочной торговле можно разбогатеть, здешние коновалы тоже начали торговать в деревнях книгами и картинками[cxcvi]. Многие из них со временем вовсе оставили прежнее занятие, предпочтя разносную торговлю. Обороты некоторых торговцев достигали 5-6 тыс. (а порой и более) рублей в год. Из их среды вышли братья Губановы, впоследствии киевские и московские лубочные издатели. В 1870-е годы тульские книгоноши стали торговать в городах более дорогим товаром – олеографиями.

О костромских и тверских офенях упоминает в своем «Толковом словаре» В.И. Даль. Похоже, что были и ярославские офени, так как многие из них, уходя в Москву и Петербург, продолжали торговать картинками в родной губернии. Были «свои» офени и в Псковской губернии. В 1864 г. М.И. Семевский, побывав в Торопце, писал о тамошней торговле: «Упал город, упала и торговля, измельчала она; кроме названных заводчиков, остальные купцы и мещане торгуют по мелочам, ездят по ярмаркам, перекупают скот, кожи и т.п. Либо обратились в “сумарей” – ходебщиков, ездят по деревням, обманывают мужичков, да гомонят на особенном языке, выработанном ими десятками лет»[cxcvii]. Офени имелись, вероятно, и в других губерниях, но, тем не менее, основная их масса находилась во Владимирской губернии, где этот отхожий промысел считался одним из исконных, старинных – словом, «коренным».

Офенство как отхожий промысел существовало во Владимирском крае еще в XV в., когда шуяне – «посадские люди» – торговали разными мелочными товарами и табаком на Украине и в Волжской Булгарии. Офеней называли еще

«суздалами» оттого, что в прежние времена» весь северо-восточный край Владимирской губернии принадлежал Суздалю; «суздала» были известны уже в XVII– XVIII вв.[cxcviii]

Главные «гнезда» офеней Владимирской губернии в XIX в. – уезды Вязниковский (преимущественно волости Мстерская, Станковская, Рыловская и Сарычевская), Ковровский (волости Клюшниковская, Овсянниковская и Санниковская) и Судогодский (волость Григорьевская). Первое место по объему торговли занимал Вязниковский уезд, где почти три четверти населения уходило на отхожий промысел: «дома оставался старый да малый, да вышедший из доверия бобыль»[cxcix].

О происхождении офеней существовало несколько преданий, бытовавших среди владимирских торговцев. По одному из них, они принадлежали к народу, кочевавшему по Волге – к «мясыкам» или «масам». Действительно, в XIX в. офеней в некоторых местах Владимирской губернии называли «мазыками»[cc]. По другому преданию считалось, что предки их – венгры из города Офена (Офен – немецкое название Будапешта). Появившись в России, они называли себя «офенями», позднее так стали называться местные торговцы. Есть еще одно предание: греки, начав торговать с Русью, переселились сюда из Афин и назывались соответственно «афени», «афинеи».

Происхождение офеней занимало многих исследователей. Теорию их греческого происхождения отстаивали К.Н. Тихонравов, С.Н. Введенский; посвятил этой проблеме специальные очерки И.А. Голышев[cci]. Однако В.И. Даль высказал сомнение относительно правильности их теории: «...чтобы афеня взято было от Афин, невероятно; от г. Офен (Пешт) и венгерских ходебщиков (словаков) – также; о мнимом офенском народе VII в. летописи молчат; сами офени зовут себя масыками и обзетильниками»[ccii]. Он считал, что их название произошло от слова «офениться», т.е. «молиться», «креститься». «Офеет», на языке торговцев, означало «крест» – отсюда «офеня», т.е. «крещеный», «православный». Греческие же слова могли быть занесены с Сурожья (с Азовского поморья и из-за Дуная).

Офени закупали лубочные картинки оптом в Москве у известных нам владельцев частных мастерских, а начиная с конца 1850-х годов, в литографии И.А. Голышева во Мстере. В самой Мстере действовали четыре ярмарки: Крещенская (6 января), Владимирская (23 июня), Петропавловская (29 июня) и Иоанновская (12 ноября). Офени делали закупки и в базарный день по субботам. Однако основными местами их оптовой торговли были ярмарки в слободе Холуй Владимирской губернии, Нижнем Новгороде и на Украине.

В 1858 г. в Холуе устраивалось до пяти больших гуртовых ярмарок в год: Тихвинская (26 июля), Флоровская (16 августа), Введенская (21 ноября), Никольская (6 декабря) и в субботу перед Сырной неделей (масляницей)[cciii]. В эти дни в Холуе строили десятки лавок с вывеской «Продажа книг и картин». Каждый покупатель считал своим долгом завернуть в картинную лавку: «Идет туда и духовная особа, идет и мужик с топором за поясом, мальчишки заглядываются на Бову-королевича, и продавец протяжно выкрикивает и восхваляет свой товар»[cciv]. Здесь же на ярмарках совершались оптовые сделки с владельцами книжных лавок. Об этом писал даже Н.А. Некрасов: «Была тут также лавочка с картинами и книгами, офени запасалися своим товаром в ней»[ccv]. В ненастные дни торговали в разнос с помощью короба. На ярмарки приезжали помимо торговцев «панским» товаром продавцы картинок и издатели из Москвы, местные – из Вязников и Мстеры[ccvi].

Особенно много крестьян уходило после окончания сельских работ осенью: «С Успенья многие из больших семей отправляются в дорогу офенями. Спешат к Введенской ярмарке в слободу Холуй (21 ноября). Оставляют даже молодых жен. Отходят обычно на одну зиму. Ходят в низовые губернии, Малороссию в Сибирь. На зимнее время в селении мало остается мужчин»[ccvii]. Начиная с 1860-х годов, холуйские ярмарки постепенно утрачивают важное значение, соответственно уменьшились и обороты торговли картинками[ccviii].

Крупная оптовая закупка лубочных картинок на Нижегородской ярмарке происходила с 20-х годов XIX в. Нижний Новгород был для торговли чрезвычайно удобным пунктом, поскольку соединялся со многими губерниями:

Владимирской, Тамбовской, Рязанской, Московской, Тульской, Калужской и Орловской. Отсюда шли тракты к северным губерниям и в Сибирь[ccix]. В 1840-х годах на ярмарку приезжали известные владельцы московских мастерских и книгопродавцы В. Логинов и И. Свешников[ccx]. Успешно торговал здесь П.Н. Шарапов: только за полтора месяца он делал выручку на 4–5 тыс. рублей. Покупателями были сибиряки и офени-ходебщики. Торговля успешно продолжалась и в 1860-е годы[ccxi]. Торговля ими укоренилась настолько, что вплоть до начала XX в. продавцы картинок на местном толкучем рынке «Балчуг» были верны традициям и не уставали выкрикивать: «А вот Антипка рисовал, Степка малевал, Иван на полене насекал, тетка Арина колесом давила, а добрый человек покупает, горницу украшает и всех красотой удивляет...»[ccxii]

Важным рынком сбыта картинок для офеней были украинские ярмарки. Под ними обычно понималась цепь «гуртовых» или оптовых ярмарок, сменяющих одна другую, которые посещались почти одними и теми же торговцами. В них входили Крещенская, Успенская и Покровская ярмарки в Харькове, Ильинская – в Полтаве, Маслянская и Вознесенская в г. Ромны Полтавской губернии, Коренная – в Коренной пустыни Курской губернии, Крестовоздвиженская – в г. Кролевце Черниговской губернии, Введенская – в г. Сумы Харьковской губернии и Георгиевская – в г. Елисаветграде Херсонской губернии[ccxiii]. Малороссийские ярмарки отличались от тех, что были во Владимирской и Нижегородской губерниях еще и тем, что ярмарки стояли на месте недели две, а то и больше, и возобновлялась в одном и том же месте до шести раз в году.

На украинских ярмарках шла оптовая продажа картинок крупными партиями, которые поступали от известных владельцев мастерских. Главными покупателями картинок была не «публика», а «коробочники» – ходебщики Вязниковского и Ковровского уездов Владимирской губ. Они сменили орловских ходебщиков, которые до них заправляли всей розничной торговлей на Украине. Расчет торговцев с ходебщиками производился не на Украине, а «дома», т.е. в Холуе на Тихвинской ярмарке и, наоборот: в том случае, когда

товар приобретался в Холуе, расплачивались за него на Крещенской ярмарке в Харькове. Ведомости Харьковского ярмарочного комитета о торговых оборотах дают представление о размерах торговли картинками. В одном только 1854 г. на Крещенскую ярмарку было привезено (вместе с книгами) товару на сумму 15150 руб., а продано на 7978 руб.; на Успенскую ярмарку привезено на 2350 руб. – продано на 930 руб.; на Покровскую ярмарку привезено на 3950 руб. – продано на 1650 руб.; на Коренную ярмарку привезено на 7500 руб. – продано на 1400 руб. То, что не успевали реализовать на этих ярмарках, успешно продавалось на ярмарках в Новороссийском крае, в Нижнем Новгороде, а через него на Ирбитских ярмарках в Сибири. Со временем торговля владимирских офеней на Украине ослабела и была вытеснена местными купцами и слобожанами – жителями слобод Черниговской губернии.

Закупая картинки на больших ярмарках, офени устремлялись на небольшие ярмарки и базары, имевшиеся в каждой губернии Российской империи, где они предлагали картинки «суздальского художества». Ввиду многочисленности на торгах владимирских офеней, даже гостиные дворы назывались «суздальскими»[ccxiv].

Не менее бойко офени торговали картинками на северных ярмарках: в Архангельской губернии – на Сретенской в Шенкурском уезде, помимо Маргаритинской и Евдокиевской, с 2 по 10 февраля; на многолюдной Никольской ярмарке в Пинеге (с 6 по 12 декабря); на Благовещенской весенней ярмарке (с 25 по 31 марта) – на нее в связи с возможной уже в это время распутицей съезжались торговцы и покупатели только из близлежащих деревень[ccxv].

Ведомости о ярмарках Вологодской губернии за 1866 г, сообщают о 209 ежегодно проводившихся здесь ярмарках, в том числе Прокопьевской в Великом Устюге, славившейся таким товаром, как расписные сундуки, «напечатанные и простые» лубки. Картинки, как правило, покупали крестьяне, купцы, старьевщики из Великого Устюга, из посада Верховажье Вельского уезда. Картинки к тому времени давно стали частью быта крестьян и

купцов[ccxvi].

Проникновение офеней в Сибирь началось в 40-е годы XIX в., в 50-е годы они, по словам торговцев, «ударились в Сибирь», обнаружив там значительный спрос на картинки, но массовой торговля там стала в 70–80-е годы XIX в.[ccxvii]

В середине XIX в. во многих окраинных областях все еще сохранялся патриархальный уклад – в этих-то районах и удавалось продавать листы, которые уже не пользовались спросом у более взыскательных жителей промышленных городов. Офеню можно было встретить где угодно – на Кавказе, в Восточной Сибири и Туркестане, во Владивостоке. «Офени больше выручают от продажи 1000 картинок самого низкого достоинства, чем от сотни более высшего сорта», – писал И.А. Голышев. – И продолжал: «Заветная мечта каждого офени – открыть “новые места”... на окраинах»[ccxviii].

На многих провинциальных ярмарках картинки продавались на базарных площадях, как, например, в Сердобске, расположенном между Пензой и Саратовым. Товар офеней привлекал и взрослых, и детей; все они устремлялись туда, чтобы при случае купить что-нибудь интересное: «А вот и пестрый ларь с книжками и лубочными картинками... У картинной выставки, развешанной на веревочках, всегда толпа народу. Картинки на все вкусы; вот душеспасительные: “Ступени человеческой жизни”, “Изображение святой горы Афонской”, есть охотничьи сюжеты: “Охота на тигра”, “Охота на медведя”, “Охота на кабанов”, есть на нежный девичий вкус: модная песня “Чудный месяц плывет над рекою”, красавица с голубком, нарядные детки на ослике со стихами»[ccxix].

На ярмарках и в дни базаров во многих уездных городах устраивались «лубочные комедии». На таких зрелищах модно было увидеть и услышать ярких талантливых импровизаторов, да и лубочное картинки здесь были «ко двору». Раешные представления 1850-х годов с демонстрацией картинок подробно описаны А.И. Левитовым, писал о них и И.Е. Забелин. «Нигде, может быть, не высказывался русский человек так метко и с таким напором, как в этих объяснениях и пояснениях раечных картинок, которые сами по себе большею

частью не имеют никакого значения, но получают совершенно неожиданные краски при бойком, метком, а иногда и весьма остроумном пояснении»[ccxx]. Броское оформление лубка в сочетании с меткими выкриками балаганных зазывал привлекали к себе внимание многочисленных зрителей, – они охотнее покупали нарядные картинки у заезжих офеней-ходебщиков.

В отдаленных от центральной России небольших городах, деревнях и селах выполняли офени совершенно бесценную функцию разносчиков новостей: не мудрено, что в глухомани их ждали с великим нетерпеньем: «Еще аккуратно два раза в год заходят к нам офени владимирские с товарами: один по весне, а другой – по осени. Вот от них-то да от богомольцев мы и знаем, что на белом свете делается. И чего-чего они не порасскажут нам: и про войну нашего царя с неверными, и про знамения, какие где по небу ходят, и про чудеса угодников, – словом про все известимся!»[ccxxi] Охотников послушать офеней собиралось немало.

Успешному распространению картинок в значительной мере помогало то, что владимирские офени торговали ими вместе с иконами, «доставляя всему православному миру сотни тысяч икон, десятки тысяч иконостасов... для захолустных храмов и церквей не только в России, но и в Болгарии, Румынии и даже в Сербии и Польше. Торговали там в разнос – по шинкам, так как входить в дома с товаром, как правило, не разрешалось. По свидетельству современника, мстерские торговцы скупали «образа» и у холуевцев и обозами направляли их на ярмарки в Восточную Сибирь и Турцию. Но и это не все: предприимчивые офени добирались до северо-западного побережья Америки, где крупные партии картинок духовного содержания местные жители покупали у них вместо икон[ccxxii].

В далеких многотрудных путешествиях офеней нередко подстерегали опасности – не все из них возвращались домой. Рассказ старика-офени, торговавшего вместе с сыновьями, приводит в своем очерке П.А. Ефебовский: «... один погиб в снежных пустынях Сибири, а другой убит разбойниками в Чердынских лесах. Два последних сына его... уцелели, побывав на Кяхте и в

Камчатке, на Новой Земле и в Астрахани. Но чего стоили им эти путешествия! И бурей-то носило их по Охотскому морю, и снегом засыпало на берегах Иртыша! И китайцы в Кяхте, и армяне в Астрахани обманывали их, и киргизы брали в плен»[ccxxiii]. Тем не менее, рискованные путешествия совершались не напрасно: они оборачивались для офеней большой выгодой. Благополучно возвратившись домой, они вновь отправлялись на ярмарки для закупки нового товара.

Офени, совершенно не похожие на представителей других отхожих промыслов, не могли не привлечь внимание современников. Известный этнограф С.В. Максимов заинтересовался их промыслом и, выдав себя за офеню, отправился во Владимирскую губернию с небольшой партией товара, в том числе и лубочных картинок, что чуть было не стоило ему жизни. В этой замкнутой системе общения (внутри офенского промысла) существовали свои законы, которые не следовало нарушать. Более успешным был поход П.И. Якушкина: он с коробом мелкого товара обошел Калужскую губернию в поисках фольклора[ccxxiv]. Их наблюдения, а также других исследователей свидетельствуют, что офенство представляло собой своеобразную общность торговцев со своим, несколько отличным от других этнопрофессиональных групп укладом, бытом и отношениями внутри общности.

Вязниковские офени отличались от других, не принадлежавших к офенской касте артельщиков, и внешним видом, и манерами, и привычками. Одевались они на городской лад: носили малинового цвета рубашку, жилеты, брюки, галстуки, часы на цепочке, смазные сапоги. Отличалось и их жилище: вход в избу, по описанию И.А. Голышева, украшала ковыль-трава, а на воротах – громадные оленьи рога, привезенные из сибирских губерний, где офени торговали. Контраст с ними представляли, по расхожему мнению, офени Судогодского уезда: они были необразованны, грубы, скупы, редко мылись, плохо одевались. Места, где жили эти офени, в народе прозвали «чортов угол», а самих офеней – «запородцами», поскольку они предпочитали торговать в Малороссии, но чаще посещали одни и те же места недалеко от дома[ccxxv]. Эту

резкую и, возможно, пристрастную характеристику судогодским офеням дал И.А. Голышев, будучи сам вязниковец.

Офени не случайно создали свой особый язык – «ламанский». Некоторые авторы считали его разновидностью воровского жаргона. Но, по-видимому, он может быть отнесен и к социальным диалектам, так как включал и естественно возникавшие элементы. Конечно, функция секретности, шифровки смысла сближает его с «языками» преступного мира[ccxxvi]. Однако тайна языка офеней нуждается в специальном лингвистическом исследовании (ведь именно на данных о языке строились догадки о происхождении офеней).

Офени 60-х годов XIX в. разделялись на три категории: 1) зажиточные, имевшие 10–20 наемных работников-приказчиков, которых обычно нанимали с конца июля по Пасхи за жалованье от 120 до 150 руб. Мальчик получал 45 руб. в год: «Харчи были хозяйские, но платье и обувь свои»[ccxxvii]. У зажиточных были свои лошади, поэтому торговали они исключительно в городах и больших селах (где был спрос на дорогую картинку), на Украине, в Сибири, на Дону; 2) средние зажиточные офени нанимали 5–10 работников и тоже имели своих лошадей. И те, и другие возвращались домой раз в год.

И, наконец, офени, не имевшие работников, но сохранявшие самостоятельность, сами развозили воз или два товаров. К ним можно отнести офеней-«ходебщиков» и «коробейников», у которых не было лошади, и весь их «магазин» размещался в лубяном коробе за плечами. Весной или осенью они возили короб на двухколесной тележке, а зимой тащили на салазках-дровешках. «На бедняков офеней в зимнюю пору часто бывает жалко смотреть, в трескучие морозы, одетые в лохмотья, с обмороженными лицами, насквозь прохватываемые ветром, их фигуры свидетельствуют слишком красноречиво об их горькой доле»[ccxxviii]. «Офени-коробейники» ходили по близлежащим уездам и губерниям. Они носили исключительно книжки, картинки на сумму 5–15 руб. и всякую галантерейную мелочь. Коробейники обычно клали картинки в короб под иконы, вероятно, чтобы их не помять. Таких называли «мелкота» или «коробочник», «коробейник» за то, что они всегда приходили в деревни с

лубяным коробом. Их можно было встретить в Тульской губернии, где они таскали мелкий товар «на закорках», а также в г. Лихвине Калужской губернии[ccxxix]. Если у крестьянина-покупателя не оказывалось денег, офеня давал книжки и картинки в долг до следующего года или менял свой товар на натуральные продукты. Вот почему в любом крестьянском доме офеня был желанным гостем. За ночлег и харчи с него охотно брали картинками и мелочью (крестики, иголки, пояски и пр.).

Были еще офени-«домоседы», своего рода ростовщики. Они производили две операции – давали начинающим офеням под проценты деньги и одновременно поручались за них перед офеней-хозяином (10% брали с того офени, за которого поручались). Офени-«мазыки» торговали только иконами в дальних краях. Их сопровождали «иконники», которые «поправляли образа» в то время, как офеня ходил или ездил на лошади, ища ему работу. Офени-«боготаскатели» или «промышленники» ездили на лошади, набирали воз старых икон по деревням и затем отдавали их иконописцам Мстеры или Холуя для переделки[ccxxx].

Офени прекрасно знали о времени базаров и ярмарок, на которые собиралось множество народу, и старались приурочить свою торговлю к этому времени. Офени, торгующие далеко от дома, уезжали в конце июля-августа («ранние офени»), а торгующие вблизи от дома – в сентябре-октябре («поздние офени»)[ccxxxi]. Первые возвращались домой раз в году – в мае-июне, вторые – приезжали несколько раз зимой для закупки новых товаров или сбыта привезенных из мест торговли рыбы, меда, восковых свечей, сушеных плодов, икон, книг и других предметов «старины», ценимых старообрядцами. Все это они выменивали «с уха на ухо», т.е. по приблизительному расчету, на лубочные картинки и книги. Кроме икон и книг, офени брали любой товар, попадавшийся под руку: в Нижнем Новгороде – меха, в Туле – самовары, в Москве – чай и сахар, в Варшаве – олеографии (с 1860-х годов).

Торговля картинками шла в основном в развоз и разнос, чаще комбинировались оба способа. Товар общим весом 15-20 пудов развозился на

лошади, при которой полагалось два – четыре работника. Приехав в деревню, один из них оставался при лошади, другие шли по домам, созывая покупателей и показывая им образцы товара. Бывало и так: сам хозяин торговал с воза, а работники – в разнос. Торговали в палатках, раскладывали картинки на земле или развешивали на веревках[ccxxxii].

В офенской торговле немаловажное значение имели размеры картинок и их содержание. До введения в лубочное дело литографии картинки делали разных размеров – на одном–шести листах писчей бумаги, склеенных вместе. Картинки размером в лист назывались «листовик», в два – двойник, в три – тройник, в четыре – четверик, в шесть – шестерик. В 1840-х годах раскрашенные литографии размером в лист продавали в розницу по 1–1,5 копейки за штуку, а оптом – по рублю за сотню. Если продавалась тысяча листов и больше, то цены соответственно понижались[ccxxxiii].

Обычно оптовые торговцы делили картинки на восемь типов, и в зависимости от вида назначали цену: 1) литография, черная и тушеванная – 2,5–3 руб. за 100 листов; 2) литография, раскрашенная и покрытая гуммиарабиком, т.е. глянцевая, – от 5 до 7 руб. за 100 листов; 3) «полулитография» – черно-белые листы, разрезанные пополам, – от 1,25 до 1,5 руб.; раскрашенные стоили от 2,5 до 3,5 руб. за 100 листов; 4) «праздники», т.е. картинки религиозного содержания (основными праздниками года были «двунадесятые»), стоили 70–80 коп. за 100 листов; 5) «конница» – картинки с изображениями воинов на лошадях – отсюда и произошло их название; 6) «простовик» – листы духовного и светского содержания, раскрашенные грубее предыдущих, цена 60–65 коп. за 100 листов; 7) «простовик-двойной» – картинки духовного содержания, на двух склеенных листах, два стоили вдвое дороже обычного простовика; 8) «простовик-четверик» – картинка на четырех склеенных листах (чаще всего изображался Страшный суд), их цена увеличивалась вчетверо. Простовики в основном печатались на медных досках, офени покупали их сотнями и тысячами[ccxxxiv].

Размеры картинок учитывались в записях Московского цензурного

комитета, например, в записях конца 1828 – начала 1829 г. в графе «Число страниц» отмечено: «1 в лист», «1 в 1/8», «4 в 1/2», «5 в 1/4», но с 15 февраля 1829 г. все картинки стали записывать как листовые, без указания их размеров. Размер листа стали снова указывать с 1866 г.[ccxxxv]

Торговля картинками приносила значительный доход: в 1860-х гг. в розницу их продавали по 4–7 коп. за штуку (листовую картинку); полулистовую – по 2–3,3 коп.; 1/4 листовую – по 1,5 коп.; «золоченую» – по 10 коп. или по меньшей мере вдвое дороже. И.А. Голышев замечал: «Можно сказать, что на книгах и картинках офени берут копейку на копейку»[ccxxxvi]. Дешевыми картинками торговали обычно самые бедные офени или «хотьба». Тот же И.А. Голышев писал: «Я не раз наблюдал, как офеня, начавший торговлю картинами и книгами, мало помалу бросал этот товар... и брался уже за “панский”, т.е. красный товар»[ccxxxvii].

Условия торговли были нелегкими, занимались ею в основном мужчины, привлекая, однако, нередко и подростков. «Ходебщики» были почти исключительно из крестьян. Под влиянием торгового промысла сложился особый тип «володимирца» – бывалого человека и видавшего виды пронырливого торгаша, оборотистого, умеющего приспосабливаться к месту и времени, не пренебрегающего никакой куплей-продажей, если она сулит выгоду[ccxxxviii].

Велик был спрос на «образа»: «Икону больше спрашивают, чем книгу и картину, – писал некий офеня из Станковской волости, – особенно же у тех офень, которые торгуют по селениям, а не по базарам и ярмаркам. Картину мы берем только для расчета за квартиру и пищу, где ночуем». Часто картинки обменивали на другие товары: в Терской, Кубанской губерниях и на Дону – на хлеб, а в Вятской и Казанской губ. более выгодным считался обмен на лен, так как лен перекупали фабрики по высокой цене. Почти все крупные книгопродавцы были связаны меновыми отношениями с офенями. Так, И.А. Голышев в конце 1870-х годов получал от офеней ежегодно до 5 тыс. аршин холста, что составляло не менее 10 % его торгового оборота[ccxxxix].

Из владимирских торговых предпринимателей в Мстере, кроме И.А. Голышева, был известен И.Е. Мумриков, хотя он больше занимался продажей и покупкою старинных вещей («старинщик»). В Холуе крупным торговцем книг и картинок был М.П. Шахов, в Вязниках (с 1853 г.) – А.И. Дикушин. Некоторые офени-вязниковцы становились купцами второй гильдии, имели казенные дома и по сто тысяч капитала. Многие, разбогатев, строили собственные каменные дома, выписывали из Москвы мебель, одевали своих жен в дорогие одежды. Такие офени торговали в городах и больших селах, где был спрос на хорошие книги и картинки. А те, у кого средств было мало, ходили по далеким деревням: «Чем беднее офеня, тем первобытнее способ его торговли; городов он не любит, там, во-первых, и без него есть купцы... а, во-вторых, народ там обтесаннее, хотя бы перед ним распереклянись, на слово не поверит, – вот барыш-то и похуже...»[ccxl]. Конечно, эти офени неспроста предпочитали «медвежьи» углы: там проще было обмануть соблазнившегося яркой картинкой крестьянина. Случалось, что покупатели догоняли офень, возвращали покупку и требовали обратно деньги. Со временем люди все меньше доверяли пришлым «коробейникам»: «Ныне вся Россия знакома с плутнями и обманами офень», – говорил один крестьянин И.А. Голышеву[ccxli].

Офени были не только основными разносчиками картинок, они служили «сводчиками», комиссионерами, посредниками и т.д. для всякого рода сделок и операций. Именно к ним, как знатокам ярмарки и дела обращались все сколько-нибудь крупные издатели лубка, поскольку потеря покупателя означала разорение. В.В. Логинов и П.Н. Шарапов имели связи с пятью сотнями торговцев, А.В. Морозова и И.А. Голышева обслуживало до 200 «комиссионеров». Общая численность офеней в 60-е годы XIX в. достигала несколько десятков тысяч человек, среди них преобладали владимирцы: торговля во Владимирской губернии и в 1862 г. «почиталась первейшою»[ccxlii].

Отмена крепостного права в 1861 г. повлекла за собой ряд важных изменений в торговле лубочными картинками. В 1864 г. после земской реформы были организованы земские учреждения, в обязанность вменялось

развитие торговли и кустарных промыслов, строительство дорог и т.п., расширение сети книжных лавок. Постановления 1865 г. ввели новые положения о книжной торговле и о пошлинах на право торговли и других промыслов. Хотя о лубочных картинках в перечне товаров, которые облагались пошлиной, ничего сказано не было, оба постановления отразились и на торговле картинками. Если прежде основные разносчики лубка – «офени» – могли беспрепятственно проникать в ближние и отдаленные регионы России, то теперь необходимость приобретать промысловые свидетельства и билеты на все виды торговли ограничивала их деятельность. Серию постановлений продолжило еще одно – от 11 июня 1860 г. – «Об освобождении торговцев и промышленников от ответственности за несоблюдение правил Положения 1 января 1863 г. и о сложении штрафов за неправильное производство торговли и промыслов, обнаруженное после 1-го июля 1863 года и до обнародования нового «Положения о пошлинах за право торговли и промыслов 9 февраля 1865 года». Казалось бы, новый указ должен был дать некоторую свободу и офенству, однако льготы распространялись лишь на купеческое сословие, т.е. на богатых офеней, а средние и бедные торговцы по-прежнему были обязаны приобретать необходимые свидетельства и билеты. Это резко изменило ситуацию: ареал торговли стал сокращаться, т.е. приходить в упадок. Многие неграмотные офени оставили торговлю из-за неумения получить свидетельство, которое выдавалось торговцам грамотным и не бывшим под судом. И.А. Голышев приводит примеры злоключений офеней, страдавших от новых постановлений: «Введение формальности, задавливая бедных, породили для богатых монополию или что-то вроде откупа». Офени стали уходить в более дальние области, чтобы обеспечить сбыт приобретенной продукции. Прибыли в торговле стали понижаться: «Счет средний с оборотом до 700 рублей дает хозяину чистой прибыли 100 и более руб., раньше этот же счет давал ему до 200 руб.»[ccxliii] Ходатайство Вязниковского уездного земского собрания в 1876 г., направленное в Министерство внутренних дел, чтобы разрешение на торговлю, выданное офене по месту жительства, имело силу во всех других местностях

России, осталось без ответа. Между тем, офени, обычно отправлявшиеся торговать без свидетельства, подвергались зачастую придирчивому преследованию местных властей. Учреждение института урядников еще более ухудшило их положение. Ситуация в торговле лубочными картинками была близка к той, которая сложилась в сфере их производства. Можно сказать, что по времени они совпадали: после указа 1865 г. цензурным комитетом был установлен новый порядок регистрации листов, вследствие чего число предпринимателей сократилось, остались лишь самые крупные, и конкуренция началась главным образом среди них.

Лубок в интерьере

О том, каким же образом использовались в быту столь широко расходившиеся по стране лубочные картинки, находим немало свидетельств в записках путешественников, в письмах и рассказах современников.

Очевидно, что среда, в которой бытовали картинки, была различной, В XVII в., когда еще не существовало деления картинок на «барские и простонародные», они «раскупались людьми всякого сословия и наклеивались на стены, как в царских палатах и барских хоромах, так и в простых избах». Картинками духовного содержания украшали жилые дома в Москве, о чем, например, с укоризной говорилось в грамоте патриарха Иоакима, изданной в 1670-е годы: «...печатные листы образов святых покупают люди и украшают теми храмины, избы, клети и сени пренебрежно, не для почитания образов святых, но для пригожества»[ccxliv]. Из описей имущества лиц. духовного сана в делах Синодального приказа следует, что в середине XVIII в. «в крестовых и сенях у духовных властей на стенах наклеены были лубочные картинки: История блудного сына, Страшный суд и другие назидательные изображения»[ccxlv].

В 20–60-х годах XIX в. Москва, как основной центр производства лубочных картинок, была и главным их «потребителем». Основную массу населения Москвы в первой половине XIX в. составляли купеческий и

мещанский люд, мастеровые мелких промышленных заведений, мастера и подмастерья высшего и низшего разрядов, ремесленники, многочисленная прислуга из богатых и среднего достатка домов (наемные люди, дворовые, кучера, лакеи и т.д.), прислуга из трактиров, чайных, харчевен; чиновники и служащие, извозчики, торговцы, разносчики, переселившиеся сюда крестьяне разных категорий, словом те, которых в отличие от представителей элиты принято называть демократическими слоями общества.

Их было не меньше 60–70 % населения Москвы. В зависимости от степени достатка и духовных запросов различалась и домашняя обстановка[ccxlvi].

В домах зажиточных горожан лубочных картинок не было. Стены украшались живописью и гравюрами известных мастеров в дорогих золоченых рамах. Довольно значительная часть купеческого сословия имела собственные дома со множеством комнат и, подражая высшим слоям общества, старалась обставить их как можно роскошнее[ccxlvii]. В среде совсем небогатого купечества и некоторой части мещанства сохранялись неизменными патриархальные порядки, старинное убранство комнат[ccxlviii].

По сравнению с Москвой в Петербурге 40-х годов XIX в. больше жило дворян, военных, разночинцев, канцелярских служащих, купцов первой и второй гильдий, цеховых[ccxlix].

Лубочные картинки стали неотъемлемой частью интерьера городских низов. У дворника в углу возле «образов» могли висеть портреты Платова и Блюхера. Шарманщики, жившие на Петербургской стороне, оклеивали стены своих лачуг такими листами, как «Торжество Марходея, Аман у ног своей любовницы, мужики Долбило и Гвоздило, побивающие Французов, вид города Сызрани (такого рода пейзажи состоят обыкновенно из маленьких правильных пригорков в виде сахарных головок, расположенных один на другом, с травкою на каждой вершинке и увенчанным рядом кривых куполов), портной в страхе и тому подобные создания отечественной фантазии резко выдаются красными, пунцовыми и желтыми пятнами на закопченных стенах. Рядом с изображением какого-нибудь фельдмаршала, занимающего с лошадью все поле картины, вы

увидите верхушки помадной банки с надписью: а ла виолет, или над трогательною сценою погребение кота мышами, тотчас же прилеплен портрет кизляр-аги»[ccl].

Интересные сведения приводит Е.П. Гребенка о хозяине кондитерской, бывшей на перекрестке Малого проспекта и улицы, ведшей к Крестовскому перевозу: «Содержал эту кондитерскую какой-то хромой ветеран наполеоновской службы; хвалил своим посетителям Наполеона, со слезами на глазах показывал портрет, висевший за стеклом в углу кондитерской. ... Я думаю, многие помнят этот удивительный портрет, просто сказать, лубочной гравировки картину, на которой был представлен Наполеон во весь рост, вершка в полтора величиной, в узких брюках с руками как-то нелепо заложенными в брюки...»[ccli].

В интерьере домов других городов картинки встречались довольно часто. В зависимости от содержания картинки помещали либо в иконостас, либо развешивали рядом. В Мценске, например, картинки «облипали» целые стены[cclii].

Усталые путешественники нередко развлекались рассматриванием лубочных картинок на почтовых станциях в ожидании лошадей.

Об этом в 1864 г. писал П.А. Ефебовский: «... картины из добытой мною коллекции изображают знаменитых наших генералов 1812 года и последующих времен. Кому не известны эти картины? Кто не видел их в квартирах станционных смотрителей и не любовался ими долго, может быть, слишком долго, когда смотритель докладывал ему, что лошади все в разгоне. А с кем случалась такая напасть, тот, рассматривая в продолжение трех-четырех часов означенные картины, вероятно, заметил, что в них, после главного лица, изображаемого на главном плане, главную роль играет непременно казак. На одной – казак колет пикой француза, которого необходимая принадлежность – тоненькие ножки; на другой – сшибает его с лошади, на третьей – даже заряжает пушку»[ccliii].

Оказавшийся на станции Серные воды Симбирской губернии И.С. Аксаков после долгих поисков снял флигель: «Три перегороженные комнатки: одна кабинет, другая спальная... Деревянные стулья и лавки, голые стены, кой-где облепленные лубочными картинками...»[ccliv]. В другой раз, попав в село Черный Яр Астраханской губернии, в скромный домик мещанина, И.С. Аксаков писал родным: «Комнаты темненькие и низенькие, с неопределенными обоями, с панелями и старинными зеркалами... Одна из комнат украшена двумя огромными старыми масляными красками писанными портретами, представляющими какого-то красавца, кажется, персидского шаха и султаншу. Живопись забавно оригинальная! Другие картинки большею частью лубочные, изображающие мучения ада, Еву и змия, грехопадение и т.п. В углу пять или шесть образов в старинных окладах; в противоположном – изразцовая, украшенная голубыми узорами печь»[cclv]. В Свияжске, например, известном как крепость при взятии в 1552 г. русскими войсками Казани, были популярны портреты знаменитых полководцев Кутузова и Дибича, сатирические листы, например, «Мужик сел в стул и судит судьей»[cclvi]. Вспомним «Капитанскую дочку» А.С. Пушкина: «Я вошел в чистенькую комнатку, убранную по-старинному. В углу стоял шкаф с посудой... около него красовались лубочные картинки, представляющие взятие Кистрина и Очакова, также выбор невесты и погребение кота». «Смиренная» обстановка дома станционного смотрителя тоже включала картинки, изображавшие историю блудного сына. Под каждым листом были «приличные немецкие стихи»[cclvii].

В 1849 г. в г. Ефремове Калужской губернии картинки были распространены больше среди местных жителей с достатком[cclviii].

Начиная с 1850-х годов, все чаще горожане простой картинке предпочитали исполненную художественных достоинств, т.е. приближенную к профессиональной живописи. Из всех функций лубка особенно стала цениться функция эстетическая. Успехом пользовались красочная хромолитография и олеография.

О разнообразии тематики картинок писал В.П. Безобразов, в 1861 г. посетивший Мстеру: «Сюжеты коллекции мстерского постоялого двора заключаются преимущественно в изображении особ царствующего дома (наибольшее количество экземпляров приходится, как всегда, на долю Петра Великого), разных аллегорических мук, ниспосланных за разные пороки, редких и диковинных чужестранных сатир на женские слабости, и женщин в разных соблазнительных положениях»[cclix].

Необходимую принадлежность домашнего обихода купечества и мещанства составляли гадательные картинки. На такие листы, разделенные на сектора, бросали пшеничное или ячменное зерно и по тому, куда оно попадало, предсказывали судьбу. Почти в любом городском доме можно было обнаружить листовые таблицы типа «Гадательные книжки царя Соломона»[cclx].

Интересно, что сведений о бытовании картинок в жилище рабочих почти не встречается. Среди рабочих московской фабрики «Трехгорная мануфактура», например, распространялись в основном «религиозные листки», но это неудивительно: большинство рабочих, особенно женщины, были верующими. У заводских мастеров Урала характерным украшением домов считались хромолитографии[cclxi].

Известно, что основную часть населения России в XIX в. составляло крестьянство. Уровень жизни деревенского жителя напрямую зависел от того, была ли втянута деревня в торговлю или нет. В худшем положении, естественно, находились отдаленные от губернских и уездных центров деревни. Там дольше, чем в городе сохранялся спрос на картинки с традиционными сюжетами. «Как русский простолюдин крепко держится старого покроя, цвета и выкройки в одежде своей, зодчества курных изб, – писал И.М. Снегирев, – так равно любит старый пошиб и старый колорит своих лубочных картинок, он только то и принимает, что сродно с его духом и бытом, чужое, несродное к нему не привьется…[cclxii].

Картинки обычно наклеивали на стены, попадая в руки детей, они испытывали ту же участь, что и игрушки. Другая причина их быстрого

исчезновения та, что они «горели вместе с избой, уничтожались при перестройках и пропадали от сырости и гнили»[cclxiii].

В 40–60-х годах XIX в. благодаря внедрению литографии картинки подешевели, став доступнее в первую очередь сельскому жителю. Мало кто из путешественников, любовавшийся хотя бы раз этим украшением крестьянской избы, потом о нем не вспомнил бы и не написал бы о нем. В Московской губернии «стены в избах поселян более зажиточных, знакомых с городским житьем-бытьем, увешиваются или оклеиваются картинами. Чего только не найдешь среди этих картин: и лубочные Бовы Королевичи, и поражения Георгием Победоносцем змея, и Куликовские битвы, и сражения под Альмой и Инкерманом, и главнейшие эпизоды из священной истории, и портреты знатных и высокопоставленных лиц». Встречались здесь даже литографированные виды русских и иностранных городов[cclxiv].

Во Владимирской губернии И.А. Голышев обнаружил, что деревянные печатные доски, с которых делали оттиски, стоят на полках (полицах) среди икон по незнанию, что это клише, и почитаются наравне с иконами. В прежнее время, замечает он, резали множество деревянных икон, оттого эти доски с божественными ликами простолюдины принимали за иконы[cclxv].

В той же Владимирской губернии, как, впрочем, и всюду, бытовали листы на темы народных сказок и ранней истории России. Как правило, в числе героев фигурировали Димитрий Донской, Иван Грозный, Владимир Мономах. Была широко распространена картинка-«шестерик» – «Ополчение и поход Великого князя Димитрия Донского, самодержца всероссийского, противу злочестивого и безбожного царя Татарского Мамая, его же Божиею помощию до конца победиша». Картинки были не просто украшением деревенской избы, особенно занятными были подписи под красочным изображением: они «давали пищу назиданию или юмору»[cclxvi].

Постепенно традиционный вкус жителя деревни менялся: картинка со сказочными богатырями уже не устраивала, нравились другие, например, изображения женщин. В.П. Безобразов писал о такого рода картинках, что их

«особенно много, и перед ними посетители постоялого двора останавливаются с особенным удовольствием, хотя соблазн этих весьма неискусных изображений заключается в подписях, а отнюдь не в исполнении (“Прелестная одалиска”, “Купающиеся сильфиды” и пр.». «Особенно замысловатою» ему показалась «аллегорическая картинка» с подписью «Злость»[cclxvii].

Дальние странствия владимирских офеней вели к расширению их кругозора. Заинтересовавшись китайскими картинками, они привозили их на родину. П.А. Ефебовский обратил внимание на листы, украшавшие стены гостиницы при Вязниковской станции: «Извольте знать, – писал он, – что эти картины чисто китайской работы и привезены вязниковцами из Кяхты»[cclxviii].

В Зарайском уезде Рязанской губернии в избах крестьян было много литографий «дешевого разбора», большая часть из них – религиозного содержания. То же самое наблюдалось и в Макарьевском уезде Костромской губернии[cclxix].

По мере развития торговли и промышленности в Нижегородской губернии шло резкое деление крестьянства на малочисленную группу богатых и большое количество зависимых от них бедняков[cclxx]. К столь же развитым в промышленном и торговом отношении районам относились Семеновский и Балахнинский уезды, северная (прибрежная) часть Горбатовского, Нижегородского и Васильевского уездов, а также селения, расположенные на пересечении нескольких трактов. Крупные промышленники или «тысячники», «миллионщики», как их назвал П.И. Мельников-Печерский, обставляли свои дома с непривычной для деревни роскошью. В доме удельного головы Скорнякова «в передней горнице… возле огромной божницы красного дерева со стеклами, наполненными иконами в золоченых ризах, булавками приколоты были к обоям картины московской работы. Они изображали райских птиц Сирина, Алконоста, Гамаюна, беса, изувешанного тыквами, перед Макарием Египетским, Иоанна Новгородского, едущего на бесе верхом в Иерусалим к заутрене и бесов, пляшущих с преподобным Исаакием... По другим стенам скорняковского дома красовались картины мирские – Хозрев Мирза, взятие

Анапы, похождения Малек Аделя. Над ними висели клетки с жирными перепелами»[cclxxi].

Крестьяне, особенно зажиточные, побыв в городе, стремились отличиться – поменять обстановку в доме. Есть свидетельства того, сколь не похож образ жизни жителей Суджанского, Дмитреевского, Фатежского уездов Курской губернии, занимавшихся отхожими промыслами, от быта остальной массы крестьян этой губернии: «Избы у них всегда чистые, высокие, светлые. В избе – замечательная чистота и опрятность, напоминающая Малороссию. На стенах всегда вы увидите несколько картинок и духовных, и светских; тут вы найдете и житие св. великомученицы Варвары и Илью Муромца, подстреливающего знаменитого Соловья-разбойника, который разселся на 12 дубах на дороге “прямоезжей”. Тут и Аника-воин, беседующий со смертью, и Бова-королевич, метлою побивающий целое войско. Но тут же вы встретите и героев последней турецко-русской компании: Гурко, Скобелева и даже Бисмарка, вырванного из какой-нибудь иллюстрации»[cclxxii].

Иная картина в деревнях, расположенных близ столицы, из которых многие жители подавались на отхожие промыслы. Как писал А.Ф. Писемский, в доме богатого крестьянина-подрядчика по малярным работам, прослужившего в Питере, «комната вся... обклеена сборными обоями; несколько полосок французских атласных, несколько хороших русских, и, наконец, несколько дешевеньких; штукатуренный потолок... весь расписан букетами... в переднем углу стояла красного дерева киота с образами и стол ... лавок не было, их заменяли деревянные стулья, выкрашенные как будто бы под орех. В заднем углу стояла кровать с ситцевыми занавесками»[cclxxiii]. Как видим, лубочных картинок здесь уже нет. Та же тенденция – к замене традиционной обстановки – отмечена К.Д. Ушинским в Ладожском уезде Петербургской губернии, где один из местных крестьян «вел порядочный торг и жил барином», имея «изрядное зеркало в рамке красного дерева, стенные часы, гравюры по стенам, неудобную, но красивую мебель»[cclxxiv]. Изменение спроса на картинки среди тех, кто побывал в городе, не мог не заметить П.А. Ефебовский: «...

потребности вкуса мужика, пожившего в Петербурге, уже не те, которыми отличается мужик, не покидавший своей деревни. Первый, насмотревшись в столице на разных господ в нерусских кафтанах, того же требует и на картинах, где являются уже и дамы. Конечно, эти дамы Василиса и Акулина, но все-таки они нарисованы в роброндах и именуются дамами, словом, вовсе непонятны для деревенского жителя»[cclxxv].

Лубочные картинки можно было встретить в крестьянских избах Брянской и Калужской губерний[cclxxvi].

Картинки самого различного содержания украшали дома крестьян Русского Севера. В Архангельской губернии «верование в таких людей, каковы Никита Попович и Еруслан Лазаревич, – писал П.С.Ефименко, – поддерживается и распространяется в народе посредством картин суздальской работы, которые можно найти в каждом крестьянском доме подле изображения святых. Случалось видеть во время хождения по крестьянским домам с крестом и святою водою, что к изображению Еруслана Лазаревича, прибитому близ святых окон, поставлена зажженная восковая свеча»[cclxxvii] Нет сомнения, что свеча зажигалась во имя почитаемого святого угодника, картинки же, как обычно, помещались рядом с иконостасом.

В Вологодской губернии картинки также занимали почетное место в интерьере крестьянских изб. В горнице летней избы, «стены или блещут своей белизной, так как ни дыму, ни пыли здесь не бывает, или сплошь почти, по крайней мере в сутках и вблизи их, оклеиваются картинами». Более зажиточные крестьяне вставляли картинки в рамы[cclxxviii]. В 1857 г. среди жителей округи Кокшеньги Тотемского уезда, по описанию В. Попова, у каждого зажиточного, даже неграмотного крестьянина «горенки в домах украшались дешевыми картинками духовного и исторического содержания». То же отмечал С.В. Максимов в 1859 г.: «Изба... украшается картинами, зеркалами, чашками, самоваром, завозимыми сюда торгованами, временно приезжающими из Каргополя, и офенями – бродячими вязниковцами». О бытовании картинок в Великом Устюге, Вельске, Верховажском посаде

говорит коллекция вельского крестьянина В.Ф. Кулакова, скупавшего их у купцов, старьевщиков и местных жителей. Среди них было много картинок духовного и «нравоучительного» содержания: «Сильный храбрый Аника воин», «Лестница жизни» (точнее: «Ступени человеческого века»); картинки, иллюстрирующие сказки (о Ерше Ершовиче, Бове-королевиче), песни («Пряди моя пряха», «Ехали ребята с Новгорода»), романсы («Гусар на саблю опираясь»), исторические картинки (портреты Наполеона, Петра Великого) и др. Тематика листов характеризует разнообразие духовных запросов их владельцев[cclxxix].

В путевых заметках, написанных во время поездки по Олонецкой губернии в 1867 г. П.Н. Рыбников рассказал о картинках на стенах с изображением «мифических» птиц, по-видимому, Сирина и Алконоста[cclxxx].

В 1864 г. историк и публицист М.И. Семевский, заинтересовавшись тем, какие книги обращаются среди «грамотников» из крестьян и как народ относится к книгам, отмечал: «На ярмарках, в разных городках, посадах и при монастырях в Псковской губернии, более всего покупаются эти книжки духовные, да образа и новейших изданий лубочные картинки, каждый раз на сумму от 25-ти руб. и никогда более 70 рублей. Продавцы люди приезжие из Владимирской и других подмосковных губерний»[cclxxxi].

В Белозерском уезде Новгородской губернии лубочные картинки, изданные в середине XIX в., продолжали бытовать и позже, но встречались только у богатых крестьян: «Картин десять – не редкость. Чаще всего встречаются картины духовного содержания: “Страшный суд”, “Сон Богородицы”, “Житие и страсти св. Екатерины, Параскевы, Пантелеимона”, “Двунадесятые праздники”, “Жизнь и страдания Иисуса Христа”». В той же губернии были популярны картинки на тему народных песен и исторические листы с изображением подвигов Суворова и Скобелева, родословной русских царей, а также портреты императора, императриц и всего августейшего семейства[cclxxxii].

Для того, чтобы выяснить, какой именно лубок популярен в Красноуфимском уезде Пермской губернии, Н. Скалозубов предпринял даже опрос местных жителей, установив, что большинство картинок было «духовно-нравственного содержания»: цена их колебалась от 4 до 20 коп. и выше[cclxxxiii].

В Прикамье крестьяне «среднего состояния» украшали дома картинками «суздальского дела», изображавшими Тысячелетие России, циркачку на велосипеде, встречу семика с масленицей, «процессию митрополитов под ногами у коня с восседавшим на нем с зеленым генералом»[cclxxxiv].

В быту старообрядцев Бухтарминского уезда Семипалатинской губернии были популярны портреты членов царской фамилии и «Слово о первых монасех»[cclxxxv].

В Западной Сибири почти повсеместно бытовали картинки «священного» содержания, например, в Тобольской губернии у крестьян Усть-Ницынской слободы на стенах висели «портреты Государя Императора, его семьи, портреты полководцев, генералов, военные сражения, богатыри и т.п.[cclxxxvi]

Картинки долго оставались популярными в некоторых районах Восточной Сибири, поскольку сам быт здесь дольше, чем где бы то ни было, оставался патриархальным. Н.С. Щукин, попав в конце 50-х годов XIX в. в дом богатого крестьянина, помимо икон в окладах, увидел на стенах картинки «суздальской работы», доставленные сюда вездесущими владимирскими офенями[cclxxxvii]. Многие путешествующие по Восточной Сибири встречали картинки «суздальской гравировки» старого образца, но одновременно отмечали, что они стали там «очень редки и только на Барабинской степи еще можно полюбоваться историями в лицах; о Носе и славном морозе, о Фоме музыканте и Еремее плясуне, козе в сарафане и проч. Обертки от сургуча здесь также играют роль картинок и потому... имена некоторых сургучных фабрикантов в большой славе».

В жилище русского населения Дона, Кубани и Терека в связи с особенностями образа жизни казачества чаще всего бытовали картинки с изображениями знаменитых полководцев или батальных сцен[cclxxxviii].

Судя по тому, как много картинок продавалось на украинских ярмарках (ведь только в Харьковской губернии было 425, в Полтавской – 372 городские и сельские ярмарки, а во Владимирской – только 9), можно предположить и значительный процент их бытования на Украине, Известно, что украинский поэт и художник Т.Г. Шевченко использовал в своем творчестве картинки с изображениями Бовы-Королевича, казацкого атамана Платова, листы со сценами из украинского быта («Била жінка мужика, за чуприну взявши») и др.[cclxxxix]

Картинки были доступны не каждому крестьянину – бедному было нелегко выкроить деньги на покупку красочных литографий. Однако, обретя это сокровище и вывесив на стену, он заботился об его сохранности. О таком крестьянине писал Н.А. Некрасов: «С ним случай был: картиночек он сыну накупил, развешал их по стеночкам, и сам не меньше мальчика любил на них смотреть...» Когда же в избе крестьянина случился пожар, то он стал спасать лубочные картинки: «... Скорей бы взять целковые, а он сперва картиночки стал со стены срывать»[ccxc].

Иным крестьянам приходилось о них только мечтать. Не случайно, одному из них – герою рассказа П.В. Засодимского – приснились раскрашенные картинки, которые он однажды видел на постоялом дворе: «... по стенам в рамках картины наклеены, есть между ними и божественные, есть и с генералами»[ccxci]. Здесь мечта о добром и хорошем напрямую связана с образом обставленного и украшенного картинками дома.

До нас дошли лишь немногие картинки, изданные в 1820–1860-е годы. Те, что сохранились, осели в музейных и частных коллекциях. В фондах Вологодского и Тотемского краеведческих музеев мною обнаружены картинки, наклеенные на обложки приходных книг или делопроизводственных тетрадей с владельческими записями. Эти записи – тоже источник, по ним можно узнать, представителям каких сословий принадлежали сами картинки. Лист «Махмуд II Император Турецкой», изданный в 1829 г. в металлографии В. Логинова[ccxcii], позднее был наклеен на обложку книги «О приходе и расходе магазинного

хлеба...», которая затем еще раз использовалась, о чем свидетельствует надпись, сделанная от руки на обороте: «Отчет общественному хлебному капиталу смотрительскому 14 козловского участка за истекшую Ген(в)арскую треть 1840 года». Справа – текст, начинающийся со слов: «Об архангельском тракте поправлять дорогу». Владелец картинки принадлежал, по-видимому, к числу мелких должностных лиц. Картинка «Святая премудрая Екатерина Великомученица», отпечатанная в литографии А. Абрамова в Москве, была наклеена на плотную обложку книги с надписью «Общий список плательщиков государственного налога с недвижимого имущества. По Тотемскому поденному участку, по г. Тотьма на 1917–1921 гг.». На обратной стороне обложки наклеена еще одна картинка: «Молитва хранителю человеческой жизни», изданная в 1850 г. в металлографии А. Лаврентьевой в Москве. Лист «Книга глаголемая козмография переведена бысть с римского языка...» был наклеен на обложку «Разносной книги для отправления почтовой корреспонденции начальника в/п...а Тотемского уезда с 1 января 1917 года»[ccxciii]. Таким способом жизнь лубочных картинок, которые с течением времени становились непригодными для вывешивания на стену, намного продлевалась. Благодаря ему, они просуществовали до нашего времени. (В редких случаях картинки наклеивались на ткань). Другие источники лишь подтверждают очевидный вывод, что картинки, как правило, принадлежали крестьянам, мещанам или даже духовенству. Среди географических пунктов во владельческих записях упоминаются Нижегородская губерния, Новый Торжок Тверской губернии, с. Черкутино и д. Гаврильцево Владимирской губернии, д. Чуриново Тульской губернии, д. Черкина Петербургской губернии и погост Самет (Самель) Курляндской губернии[ccxciv].

Представить город и сельский быт, его особенности, обстановку жилища, узнать, какое место в нем занимал лубок помогают сами картинки, а равно как и другие произведения изобразительного искусства. Лубочные картинки можно увидеть на картинах В.М Васнецова, Н.В. Неврева, И.П. Богданова, И.С. Панова и многих других русских художников.

В 20–60-е годы XIX в. распространению картинок в значительной степени способствовало удешевление их стоимости благодаря внедрению литографского способа производства, а также успешной торговли ими офенями. Поэтому так часто многие путешественники, посещая села и деревни России, отмечали большое число лубочных картинок: «Встречаясь в каждой крестьянской избе и в небогатых мещанских и купеческих домах и будучи прикреплены на стены, они составляли первое, после иконы, украшение этих жилищ»[ccxcv]. Выполняя многочисленные функции, лубок органично вошел в традиционный быт русского человека, сделавшись неотъемлемой принадлежностью его повседневной жизни[ccxcvi].

ТЕМАТИКА ЛУБОЧНЫХ КАРТИНОК

Основой для тематического анализа послужили данные цензурных комитетов, позволившие выявить основную тематику картинок, изданных с 1828 по 1870 г. (кроме нескольких лет, по которым нет сведений). Она представлена в виде следующих групп:

1) картинки на религиозную тему;

2) портреты членов царствующей фамилии;

3) батальные сцены;

4) исторические личности и события разных стран и эпох;

5) портреты выдающихся людей;

6) картинки, созданные по мотивам народных сказок и былин;

7) картинки, созданные по мотивам литературных произведений;

8) календарные и семейные обычаи и обряды, быт и нравы разных сословий России;

9) виды населенных пунктов, ландшафты, достопримечательности;

10) женские портреты;

11) картинки с изображением птиц, животных, цветов; сцены охоты;

12) картинки для детей;

13) карикатуры.

Основная масса листов подлежит точному тематическому определению, часть картинок классифицировать не удалось, поскольку по лаконичной записи определить их сюжеты трудно. Количество лубочных картинок, выпущенных в отдельные годы по каждой из выявленных тем, учтено в Сводной таблице, позволяющей судить об изменении тематики лубка, о преобладании определенных сюжетов, вызванных к жизни конкретными событиями или веяниями моды и т.п. (Табл. 20)[ccxcvii].

Картинки на религиозную тему

Самой ранней и единственной датированной (некнижной) гравюрой в настоящее время считают картинку «Архангел Михаил воевода небесных сил», выполненную 23 октября 1668 г. В конце XVII в. появились «Библия» и «Апокалипсис» Василия Кореня (1692–1696)[ccxcviii]. Картинки на духовные темы вклеивались во многие богослужебные книги, например, синодики. Долгое время они заменяли дорогостоящие образа даже в храмах, то есть вместо обычных икон были бумажные образа. А печатные святцы Д.А. Ровинский наблюдал почти в каждой церкви даже в конце XIX в. В 1894 г. В.В. Стасов писал, что за двести лет со времени существования лубка в России религиозные картинки в два раза превышали в своем объеме все остальные картинки[ccxcix].

В начале XIX в. мастера, создававшие лубок, продолжали пользоваться все теми же источниками: копировали свои листы с книжных миниатюр, с церковных икон, фресок, папертей и т.п. В большом количестве воспроизводились листы предыдущих столетий, однако постепенно стали появляться и новые сюжеты.

Картинки, изданные в 1820–1860-е годы, можно условно разделить на несколько групп: изображения Иисуса Христа, Богоматери и святых («образа»); изображения из Ветхого Завета, Евангелия и житий святых; портреты иерархов и подвижников Русской Православной Церкви; гравюры с молитвами святым;

виды монастырей, скитов и церквей.

Изображения Спасителя включали различные моменты: Рождество, Крещение, Тайную Вечерю, Распятие и многие другие сюжеты. Картинки с изображением Божией Матери – это тоже основные эпизоды из ее жизни: Рождество, Благовещение, Успение и др. Большое распространение в народе получили листы, воспроизводившие иконы с изображениями отдельных явлений Богородицы. Нередко они сводились на один лист, на котором умещалось 132 явления Богоматери и более.

В делах Московского цензурного комитета зарегистрированы такие, например, листы: «Преподобный Сергий» (1830 г., поступил от Ястребилова), «Иисус Христос», «Святой Великомученик Георгий Победоносец» (1831 г., от Трухачева, от Линдрота); «Св. Мария Магдалина», «Иисус Христос, умирающий на кресте» (1852 г., от Руднева), «Апостолы – Иаков, Матфей, Петр, Филипп» (1852 г., от Руднева), «Св. Архистратиг Михаил» (1859 г., от Голышева); «Божия Матерь с Предвечным Младенцем» (1859 г., от Морозова); «Явление Христа народу» (1862 г., от Руднева) и др. Тот факт, что эти листы проходили строгую цензуру, подтверждает, например, запись, относящаяся к картинке «Христос в Сирии» («в Турции» – зачеркнуто), поступившей от художника Белоусова. Рукой цензора написано: «Не одобрена. Лист возбуждает фанатическую вражду между племенами разных верований»[ccc].

Картинки, созданные по мотивам евангельских притч, вошли в серию «нравоучительного» лубка. Они напоминали о неумении пользоваться богатством, о тяжком грехе любостяжания и т.п. На эту тему были созданы листы «О блудном сыне», «О пшенице и плевелах», «О богаче и бедняке Лазаре» и т.д. Целую группу картинок объединяет тема размышления человека о смерти. К ним относятся листы «Аника-воин и смерть», «Крестьянин и смерть», «Ступени человеческого века» и др.

Наиболее значительные праздники, которые ежегодно отмечаются Русской Православной Церковью, получили название «двунадесятых» (1862 г., металлография А. Абрамова. ВОКМ. № 13733/6). Своеобразным напоминанием

о них служили листы с изображением каждого праздника в отдельности, иногда все они сводились на один лист. Спрос на картинки, рассказывающие о популярных религиозных праздниках, был особенно велик.

Большое хождение в народе получили «образа» – картинки с изображениями известных святых угодников, пророков, апостолов, например, святого Николая Чудотворца, святого Симеона Столпника, святого Иова Многострадального, святого Алексея Человека Божиего, святой Екатерины, преподобной Марии Египетской. Нередко можно было встретить изображения святой Марии Магдалины, святого Архистратига Михаила и многих других подвижников. Часты были их оплечные и поясные изображения, но нередко они становились точными копиями житийных икон, поэтому и получали названия, например, «Житие отца нашего Герасима иже на Иордани» (1847 г., металлография А. Абрамова. ВОКМ, № 4983/24).

В свое время Д.А. Ровинский отмечал, что офени разносили по селам и деревням преимущественно изображения тех святых, которые избавляют от разных бед и болезней. Очевидно, что картинку, как и икону, считали чудодейственной. Известно, что новгородский житийный цикл считался благоприятным для защиты от нечисти; святая Параскева-Пятница – покровительницей брака и т.д. И.А. Голышев, печатавший «образа» со старых деревянных досок, обратил внимание на популярность картинки с изображением «двенадцати «лихорадок», способствовавшей, по его мнению, распространению в народе разных предрассудков. Избавителем от лихорадок был святой Сисиний. Ту же защитную функцию выполняли изображения святых Флора, Лавра, Модеста и Власия. И.А. Голышев заметил значительное сходство изображений святых на листах с фресками и иконами храмов Владимирской губернии. Так, например, изображение «двенадцати лихорадок» он обнаружил в Тихвинской церкви в селе Холуй[ccci].

Не менее чтимыми продолжали оставаться и такие русские подвижники как преподобный Сергий Радонежский, святой благоверный князь Александр Невский, преподобный Нил Столобенский и др. Подобно житийной иконе они

иллюстрировали отдельные события из их жизни, сопровождавшиеся различными чудесами. Для лубка XIX в. характерно то, что стали издаваться изображения многих знаменитых подвижников, прежде не печатавшихся, например, святого Митрофана Воронежского, преподобного Лукиана, святого Арсения Тверского и др. Исключение составляют листы с изображением преподобного Серафима Саровского, который был причислен к лику святых только в 1903 г. Однако имя его пользовалось в народе необычайной популярностью, благодаря многочисленным случаям исцеления и чудес как при жизни, так и после его кончины, поэтому духовная цензура не препятствовала изданию листов с его изображением.

Картинки по истории Ветхого и Нового Завета издавались во многих мастерских. В 1830 г. В. Логиновым был представлен в цензурный комитет цикл таких листов: «Братья предают Иосифа», «Потифарова супруга хочет соблазнить Иосифа», «Иосиф объясняет фараону виденные им сны» и др. В 1854–1872 годах, они издавались, например, в литографии М.О. Вольфа; их, как правило, использовали в качестве иллюстраций при преподавании в церковно-приходских школах[cccii].

Еще одной особенностью лубка XIX в. стало широкое распространение картинок с изображениями известных служителей церкви: настоятелей, священников, патриархов и других духовных лиц. Среди них портреты патриарха Афанасия (1829 г., поступила от мещанина Курятникова), армянского католикоса Нерсеса (1829 г., от священника Меликова); Авраама, архиепископа Ярославского (1830 г., от Флорова); митрополита Филарета (1831 г., от Бартольди); Ростовского Ставропигиального Спасояковлевского Димитриева монастыря архимандрита и кавалера Иннокентия (1849 г., от А. Руднева); высокопреосвященнейшего Филарета, митрополита Киевского и Галицкого (1850 г., от А. Логинова); игуменьи Доротеи Нижнегородского Крестовоздвиженского общеприемного монастыря (1850 г., от Кирстена); высокопреосвященного Никанора, митрополита Новгородского, Санкт-Петербургского, Эстляндского и Финляндского (1852 г., от А. Руднева) и др.[ccciii]

Многие из названных священнослужителей впоследствии были канонизированы и вошли в сонм русских святых. Печатались также листы с изображением подвижников, отшельников и схимников, мучеников-страстотерпцев, юродивых и других подвижников, известных своим благочестием.

Гравюры с молитвами святым берут свое начало в древнерусской книге и миниатюре; в их оформлении есть много общего. По сравнению с предыдущими столетиями лубок XIX в. более изобразителен, то есть изображение занимает большую часть листа. Среди подобных листов иллюстрации молитв «Отче наш», «Символ веры», «Молитва ангелу-хранителю». Тексты молитв, обращенных к святому Николаю Чудотворцу, святому Иоанну Предтече и другим святым, брались из посвященных им акафистов и молитв.

Популярны были картинки с указанием, по поводу какой болезни следует молиться святому. Так, священномученику Антипию молились от «нестерпимыя и неутешимыя зубные болезни»; молитва к Тихвинской Божией Матери была обращена с целью сохранения здоровья младенцев и т.д., то есть картинке придавалось такое же значение, как и иконе с изображением святого, считавшегося защитником в определенных обстоятельствах.

Многочисленные рукописные списки XVII–XVIII вв. о том, каким святым необходимо молиться и по какому поводу, нашли отражение в лубочных картинках, которые продолжали пользоваться спросом и в XIX в.

Основной причиной распространения видов монастырей, соборов и церквей стало огромное стечение людей, направляющихся за десятки и сотни километров к далеким святыням на поклонение. Именно поэтому большое число картинок было связано с наиболее почитаемыми во всем мире обителями. Неоднократно издавались виды Иерусалима и его святых мест, куда совершали паломничество многие русские люди, несмотря на дальнее расстояние и связанные с этим большие трудности. Печатались виды монастырей и скитов, устроенных на Святой горе Афон в Греции. Однако боль-

шая часть населения совершала странствия в Киев к пещерным чудотворцам, под Москву в Свято-Троицкую Сергиеву лавру, на знаменитые Соловки на Белое море. С расцветом Валаамского Спасо-Преображенского монастыря на Ладожском озере в конце XVIII – начале XIX в. туда устремились на богомолье не только жители близлежащих губерний, но также из отдаленных провинций. Насельниками этого «Северного Афона» становились преимущественно крестьяне. Однако почти в каждой епархии были свои почитаемые обители, не менее посещаемые верующими. Это – Тотемский Спасо-Суморин монастырь в Вологодской губернии, Козельская Введенская Оптина пустынь в Калужской губернии, Саввино-Сторожевский Рождество-Богородицкий монастырь в Московской губернии, Саровский мужской монастырь и Серафимо-Дивеевский женский монастырь (ныне – в Нижегородской обл.) и сотни других – все они были запечатлены на лубочных картинках.

Повсюду богомольцам вместе с образками, иконами, крестами, маслом из надгробных лампад и другими святынями продавались виды той обители, которую они посетили. Листы с изображениями различных монастырей, соборов, церквей и скитов способствовали их популярности, служили наряду с рассказами богомольцев толчком к дальнему путешествию на поклонение святыням. В большинстве случаев картинки служили напоминанием их владельцам о долгом странствии на поклонение святым мощам или явленной иконе Божией Матери по обету с просьбой об исцелении от долгой и мучительной болезни, о хорошем урожае, о даровании наследника и т.п.

Обычно на таких листах центральную часть занимало изображение святой обители, над ней помещалась основная святыня монастыря, скита или храма, чаще всего наиболее почитаемая икона Спасителя или Божией Матери в окружении святых пророков или апостолов; фигура основателя обители располагалась внизу, вверху или сбоку от основного изображения. Текст под картинкой сообщал сведения об истории обители и ее основателей.

Среди архивных материалов есть много записей о картинках, изображающих Соловецкий монастырь (1829 г., поступила от Линдрота);

Братский Новопечерский Успенский монастырь (1830 г., от Бартольди); Дмитриевский и Успенский соборы во Владимире (1849 г., от Доброхотова); Русский Пантелеимонов монастырь на Афоне с западной стороны (1857 г., от А. Ширяева); часовню Иверской Богоматери в Москве (1859 г., от Шамина); Николаевский Крутицкий Батурлинский монастырь с южной стороны (1859 г., от Иорданова); Симонов и Данилов монастыри в Москве (1860 г., от Руднева); Сверкиев девичий монастырь близ Новгорода (1860 г., от Лыкошина); храм Христа Спасителя в Москве (1860 г., от Руднева) и др. Виды Владимирской губернии были отпечатаны в мастерской И.А. Голышева, среди них – «Вид Вязниковского Благовещенского монастыря (1860), и др.[ccciv] Судя по качеству исполнения известных нам листов, виды монастырей, соборов и церквей создавали профессиональные рисовальщики.

Виды монастырей посылались также в подарок от архимандрита или строителей обителей наиболее состоятельным людям, охотно жертвующим значительные суммы на расширение монастырских площадей или украшение храмов, и служили, таким образом, рекламой для сбора средств. Многие виды, сделанные с этой целью, имели изображение покровителей обители или ее основателей: вид Александро-Невской лавры в Санкт-Петербурге включал изображение святого Александра Невского; вид Соловецкой обители – святых Зосимы и Савватия; вид Валаамского Спасо-Преображенского монастыря – преподобных Сергия и Германа, вид Тотемского Спасо-Суморина монастыря – преподобного Феодосия Тотемского и т.д. И наоборот, небольшие изображения святых мест помещались на печатных иконах преподобного Нила Столобенского, преподобного Сергия Радонежского, святых Германа и Филиппа, преподобного Афанасия Афонского и других подвижников православной веры.

В лубке нашли отражение такие памятные события в истории Русской Православной Церкви как обретение и перенесение мощей известных русских подвижников, например, погребение епископа Воронежского Митрофана и обретение его мощей, открытие мощей святого Тихона Задонского и др.[cccv]

Поэтому в этом отношении лубочные картинки можно рассматривать как особое свидетельство, подтверждающее исторический факт. В картинках запечатлены крестные ходы по случаю установленного местного праздника, обычно происходившие при огромном стечении народа. Например, при перенесении Боголюбской иконы Божией Матери из Боголюбского монастыря во Владимир съезжалось до 30 тыс. человек. Лубок иллюстрировал некоторые события из отечественных патериков, в которых сообщались исторические сведения об истории обители и ее знаменитых подвижниках.

Повсеместное бытование гравированных листов религиозного содержания свидетельствует о том, что они являлись удешевленным вариантом дорогостоящих икон и служили наравне с ними объектами почитания, т.е. выполняли религиозную функцию, а значит, были тесно связаны с укладом и духовной жизнью православного человека.

Благодаря контролю со стороны духовной цензуры все лубочные картинки более или менее соответствовали тем канонам, которые были установлены Русской Православной Церковью, Однако помимо листов, издававшихся в отечественных мастерских, в Россию ввозились картинки религиозного содержания, напечатанные за границей. Комитет цензуры иностранной, подвергавший проверке как изображение, так и текст, в целом не препятствовал импорту тех картинок, которые соответствовали уставу православной духовной цензуры. Однако в 1853 г. комитетом не были разрешены к распространению в России двенадцать картинок духовного содержания, поступивших на имя купца Борелана. Для того чтобы понять причину отказа, ограничимся лишь несколькими выдержками из переписки высших цензурных инстанций.

Рассмотрев поступившие на цензуру картинки, Московский духовно-цензурный комитет счел «неприличным» их распространение в России по причине недопустимости названия листа «St. Joseph patron des amis interieurs». В другом случае лист «Le patriarche St. Joseph», по мнению цензора, не мог быть пропущен «по несообразности одежды Иосифа, которая более подходит к

нынешней французской и по молодости лица, не соответствующей престарелому его возрасту». Изображения «St. Francois de Sabes « и «St. Vincent de Paul» не пропускались, потому что Русская Православная церковь не признавала их святыми. Положение одного из учеников Иисуса Христа на листе « La Saints Communion», изображающего Иоанна Богослова, тоже было признано «неприличным». На картинке «Apparition de N.S.S.C. à une religiouse» Спаситель был представлен на основании видения, которое было неизвестно Православной Церкви, и изображен с прободенным правым ребром, а не левым, то есть как это принимает Западная Церковь. Надпись на картинке «La Saint Vierge Maria conque sans pecké» также выражает учение Западной Церкви, противоречащее учению Православной церкви. Еще несколько картинок представляли Спасителя и Богоматерь «с отверстым сердцем», подобные изображения не имели распространения в России. Таким образом, картинки не могли быть пропущены по всем пунктам Устава о духовной цензуре, и поэтому комитет не мог пропустить то, что «могло поколебать учение Православной церкви, ее предания и обряды или вообще истину и догматы христианской веры». Подобное заключение было сделано также и членом Священного Синода, митрополитом Московским, преосвященнейшим Филаретом (Дроздовым), считавшим возможным распространять лишь часть из них среди римских католиков, почитающих ими святых. Комитет цензуры иностранной не взял на себя ответственность дать окончательное решение и направил их на рассмотрение в Главное управление цензуры, которое по существу признало недопустимым распространение этих листов среди православного населения[cccvi]. Итак, приведенный пример свидетельствует, что все «инородное», опровергающее догматы, учение или предания Греко-российской церкви, к обращению среди православного населения не допускалось.

В целом же, анализ тематики религиозного лубка предполагает подробное исследование всех известных сюжетов с выявлением источников их создания, оригинальных листов и вариантов, изучение как иконографии, так и сопровождающих изображение текстов.

Портреты членов царствующей фамилии

Портреты российских монархов и членов их семей были весьма популярны в народе, но зачастую изображенные на лубочных картинках лица сильно искажались, что вызывало недовольство в цензурных комитетах. Это становится очевидным из цензурных постановлений, которые издавались в течение XVIII в., в частности, о контроле за портретами царей (1723); о запрещении печатать и продавать портреты царей, напечатанные «неискусным мастерством» (1744); о запрещении делать портреты царей «худым мастерством и неистовою работою» (1747) и др. Это подтверждает и Д.А. Ровинский, который писал, что портреты царской фамилии издавна обращали на себя внимание светской цензуры[cccvii].

Материалы цензурных комитетов свидетельствуют, что в начале XIX в. число эстампов с портретами августейших особ значительно увеличилось. В 1826 г. в Петербургском цензурном комитете отмечалось, что художественное достоинство портретов не имеет «желательного в сем случае сходства» и потому следует представлять их на предварительное обсуждение членов Академии художеств. Далее высказывалось опасение, что «умножение такого рода эстампов... может послужить к вреду художников достойнейших и вытесняют произведения более совершенных воспитанников или других членов Академии художеств»[cccviii]. Поэтому, в соответствии с уставами о цензуре картинки с портретами царских особ регистрировались в Московском цензурном комитете.

В 1828–1831 годах на большинстве листов изображали коронацию Николая I (1825–1855), его портреты и портреты членов семьи, дальнейшие события из их жизни: «Николай Первый император и самодержец Всероссийский» (ВОКМ. № 4983/26); «Въезд государя императора Николая Павловича в Варшаву»; «Государь император Николай I и государыня императрица Александра Федоровна, отправляющиеся из Одессы в г. Николаев» (от Стрельцова); «Групповой портрет с великими князьями

Александром Николаевичем и Михаилом Павловичем, великой княжной Еленой Павловной» (от Путилова); «Николай I среди народа в Москве 29 сентября 1830 г.» (от Чижова, получил Мансуров). Иногда портреты членов императорской фамилии печатались ввиду их непосредственного участия в военных действиях, например, во время Русско-турецкой войны портрет Михаила Павловича был опубликован с таким текстом: «Покорение крепости Браилова его императорским высочеством великим князем Михаилом Павловичем. В сей крепости найдено 278 орудий, более 17000 пудов пороху, около 4 000 000 пудов разного хлеба. 1828-го июня 7 дня» (1832. ГЛМ. № 47857).

Цензура очень внимательно относилась ко всем картинкам подобного содержания. Например, лист «Государь Император Николай I в Москве среди народа во время холеры», который был представлен в комитет 7 ноября 1830 г., однако разрешительного билета не получил, что и отметил цензор Аксаков: «Не пропущено цензурою». Возможно, в художественном отношении он оказался совершенно неприемлем для издания. Картинка «Первое двадцатипятилетие царствования Государя Николая I», поступившая от губернского секретаря В. Коротаева, не была одобрена, видимо, по той же причине. В сомнительных случаях местные цезурные комитеты обращались в Главное управление цензуры в Санкт-Петербурге, например, как это сделал попечитель Дерптского учебного округа в 1854 г.

Случалось, что на картинках изображались события, связанные с кончиной одного из членов царской фамилии; например, императрицы Елизаветы Алексеевны, великого князя Константина Павловича[cccix]. Лист «Кончина государыни Марии Федоровны» сопровождался текстом стихотворения: «Мария вздох священный свой любви священной посвятила...» (1828 г., металлография И. Логинова. Рис. и грав. П. Федоров. ГЛМ. № 44877/2).

Царствование следующего монарха – Александра II (1855–1881) было отмечено новой серией картинок. В их числе – лист «Церемониал в Грановитой

палате после священнейшего коронования их императорского величества государя императора Александра Николаевича и императрицы Марии Александровны» (1857 г., от Кузнецова) и др.[cccx]

В известной мере картинки эти были рассчитаны на поддержание верноподданических чувств сограждан. «Лубочные картинки, – писал И.М. Снегирев, – питают в народе чувство веры и благочестия, любовь к государю и отечеству»[cccxi]. Выпускаемые из года в год, они отражали смену монархов на царском престоле, их ближайшее окружение, а также важнейшие события из государственной и личной жизни. Постоянный спрос на портреты царей говорит об устойчивости монархических настроений среди горожан и крестьян.

Батальные сцены

Военная тема – не новая для лубочных картинок. Они выпускались и в XVIII в., например, в мастерской И.Я. Ахметьева во время Русско-турецкой войны (1768–1775). В основе этих листов нередко лежали победные реляции, периодически публиковавшиеся в газете «Московские ведомости»[cccxii].

Очередная русско-турецкая война в 1828–1829 гг. была следствием борьбы европейских держав за раздел владений Османской империи, переживавшей острый внутренний кризис, который усилился в связи с греческой национально-освободительной революцией 1821–1829 годов. Россия вступила в войну в апреле 1828 г. Военные действия против турецкой армии вначале велись на Кавказе, где русские войска под командованием генерала И.Ф. Паскевича заняли Карский и Ахалцихский пашалыки и овладели населенными пунктами – Анапа, Карс, Ардаган, Ахалцих, Поти и Баязет. В 1829 г. фельдмаршал П.Х. Витгенштейн был заменен генералом И.И. Дибичем (1785–1831), а командующий турецкой армией Хусейн-паша – Решид-пашой. В мае 1829 г. русские войска осадили Силистрию на Балканах, и в результате тяжелых боев И.И. Дибич разбил многотысячную армию Решид-паши при Кулевче. В июне Силистрия капитулировала, а в начале июля русская армия

двинулась за Балканы. В ходе этой компании русские под командованием И.И. Дибича совершили стремительный переход через Балканские горы, которые прежде считались неприступными.

Начало регистрации картинок в 1828 г. в Московском цензурном комитете совпало с военными действиями России против Турции. Именно поэтому среди листов, представленных на цензуру, преобладали картинки на военную тему. По содержанию материал этой группы можно разделить на картинки, в которых отражены текущие военные действия («батальный» лубок) и портреты лиц, отличившихся в ходе войны: русских, турецких, греческих и других военачальников, генералов, солдат и т.п.

Почти все основные события этой войны нашли отражение в лубочных картинках. На многих из них изображение сопровождалось текстом с подробным описанием сражения. Судя по всему, подобные описания, также как и в предыдущее столетие, брали из газетных сообщений. Среди них был лист «Храбрые Русские воины у Константинопольского пролива 1829 года 14 мая произшествие которому в летописях морских Держав нет подобных» – на нем запечатлен тот момент, когда под командою капитана-лейтенанта Козарского бриг «Меркурий» отразил действия двух турецких кораблей, на которых находилось 184 пушки; а также лист «Переход графа Дибича Забалканского», который запечатлел переход русских 10 июля 1829 г., и др.

Создатели картинок всячески старались подчеркнуть достоинства русских офицеров и солдат, их героизм и мужество. Зачастую они имели такие названия: «Гусар, побеждающий сразу троих турецких неприятелей», «Улан, поражающий турку», «Козак, побеждающий двух турецких наездников», «Преследование турок русскими гусарами в горах Ахалцина» и др.[cccxiii]

Интересно, что среди портретов героев этой войны было немало изображений прославленных военачальников противника, например, известен лист «Махмуд Второй. Император Турецкой» (1829 г., металлография В. Логинова. ВОКМ. № 4983/19). Тот факт, что их охотно покупали, подтверждает описание Н.В. Гоголя известной картинной лавочки на Щукином

дворе в Петербурге. Среди отмеченных им гравированных изображений был «портрет Хозрева-Мирзы в бараньей шапке, портреты каких-то генералов в треугольных шляпах, с кривыми носами».

Интерес «лубочников» к происходившим событиям очевиден: из 795 листов, поступивших на цензуру в 1829 г., 370 листов были посвящены военным действиям. Прекращение войны сразу сказалось и на количестве картинок, выпускаемых московскими владельцами мастерских: в 1830 г. было издано 112 листов, а в 1831 г. – уже 49 листов на военную тему.

В последующие годы военную тематику надолго вытеснили сюжеты, включавшие жанровые сцены, портреты исторических лиц и др. Правда, в 1850 г. были рассмотрены две картинки на «революционные» темы, которые Комитет цензуры иностранной запретил издавать в России, аргументировав это тем, что на них изображены «сцены междоусобиц современной Европы» – по этой причине они подлежали высылке за границу[cccxiv].

Однако, когда в конце 1853 г, вспыхнула новая война России с коалицией Великобритании, Франции, Турции и Сардинии за господство на Ближнем Востоке, предприниматели вновь вернулись к прежней теме.

Уже в первые дни 1854 г. в Московском цензурном комитете началась регистрация картинок с изображениями текущих военных баталий. Почти одновременно несколькими владельцами мастерских – Шаминым, Лилье (дважды), Рудневым (дважды), Семеном, Яковлевым (дважды), О. Васильевым (получил обратно И. Голышев), Чуксиным, Логиновым, Смирновой были представлены листы под названием – «Синопское сражение 18 ноября 1853 г.»; все они получили билеты на право издания, а значит – отпечатаны. От Бахмана поступил лист с более развернутым названием: «Сражение и истребление турецкой эскадры адмирала Османа Паши при г. Синопе эскадрою Черноморского флота под командою вице-адмирала Нахимова 18 ноября 1853 г.»[cccxv]. Обратно картинку с билетом получал ее автор – художник Солоницкий: еще одно доказательство профессионального исполнения так называемых «лубочных» картинок.

Второе значительное событие, запечатленное на картинках, – переправа через Дунай под командою генерал-адьютанта князя Горчакова. На некоторых листах (ошибочно) стоят разные даты: на одних – 11 марта (правильная), на других – 20 марта 1854 г. Это событие было изображено на листах, поступивших от Шамина, Арапина, Васильева, Лилье, Хитровой, Руднева, Белянкина; сражение при Башкадыкларе 19 ноября 1853 г. – на листах, поступивших от Яковлева, Лилье (на трех листах), Шамина. Лист «Разбитие Турецкого корпуса под начальством князя Андроникова 4 июня 1854 г.» был создан в литографии Шамина профессиональным мастером, о чем свидетельствует запись: «получил для доставления Рудневу московский мещанин рисовальщик Леонид Питомцев»[cccxvi]. По-видимому, Шамин и Руднев сотрудничали.

Портреты русских полководцев, выигравших то или иное военное сражение, печатались особенно часто, среди них – портрет начальника Главного морского штаба генерал-адъютанта А.С. Меньшикова, вице-адмирала В.А. Корнилова, генерал-адъютанта от артиллерии князя М.Д. Горчакова, генерал-лейтенанта князя В.О. Бебутова, генерал-лейтенанта князя И.М. Андронникова, командующего отдельным Кавказским корпусом генерал-лейтенанта Я.И. Чавчавадзе и др. Эти листы никогда не задерживали в цензурных комитетах.

Портреты военачальников, отличившихся при захвате неприятельских городов, в народной среде пользовались неизменным спросом. Не случайно владимирские офени, закупая оптовый товар, брали много «генералов». Об этом писал Н.А. Некрасов: «– ...генералов надобно? – Спросил их купчик-выжига. – И генералов дай! Да только ты по совести, чтоб были настоящие – потолще, погрузней»[cccxvii].

Порой в отношении тех, кто нарушал уставы о печати, принимались исключительные меры. Например, в 1855 г. Одесский цензурный комитет доводил до сведения Главного управления цензуры свое решение предать суду владельца мастерской А. Брауне, который, не дождавшись получения

разрешительного билета и тем самым нарушив устав о цензуре, выпустил литографию с изображением действия Щеголевской батареи во время бомбардировки Одессы 10 апреля 1854 г.[cccxviii]

Цензурные инстанции, тщательно проверяя и рисунок, и сопровождавший его текст, хотя и стремились оградить сограждан от искаженной информации о тех или иных военных операциях, тем не менее, запрещали к распространению те листы, которые могли произвести на них «невыгодное» впечатление.

Бывало и так, что цензор давал разрешение, а недостатки картинок обнаруживались позже, как случилось с картинкой «Сражение при Альме», отпечатанной в литографии А. Руднева[cccxix]. Изображенное на ней отступление русских войск; частью брошенные, частью подбитые орудия – вызвало возмущение членов комитета. Цензору Безсомыкину пришлось объясняться: лист де якобы был им одобрен на том основании, что он увидел на нем «не победу врагов над нашими войсками и не бегство, а только необходимое отступление последних, представленных в весьма малом числе сравнительно с неприятелем и все еще продолжающих действовать против него, и на картинке не изображены даже ни те преследования со стороны неприятеля, ни тот урон с нашей стороны, о которых так положительно напечатано в реляции об этом сражении, помещенной в отечественных газетах. Картина издана безо всяких объяснений о ходе сражения, так что и самое отступление представлено в слабейшей степени против выше упомянутой реляции»[cccxx]. Безсомыкин привел еще один важный довод: литография эта была копией с немецкой литографии, изданной в г. Карлсруэ, и уже получала одобрение цензуры на ее распространение в России. Такое объяснение не удовлетворило высшие инстанции. Картинка была признана «враждебной», а цензору сделано внушение.

Итак, помимо отечественных изображений событий Крымской войны, в России распространялись листы, издаваемые за рубежом. К ним Комитет иностранной цензуры был особо внимателен. В 1855 г., например, цензор на

девяти эстампах, запечатлевших события на Альме, в Инкермане и других местах сражений в Крыму и поступивших на имя книгопродавца Шмицдорфа, «ничего противного Уставу о цензуре» не обнаружил. Учитывалось то обстоятельство, что эти изображения были изданы по рисункам офицеров и художников, находившихся, по-видимому, на службе у англичан. В другом же случае эстампы, поступившие в 1856 г. на петербургскую таможню на имя купца Алексеева и принадлежащие магазину эстампов Дациаро – 1) 20 Septembre 1854; 2) Attaque de gauche (bataille d'Alma); 3) Prise de la tour Malakoff; 4) Devaut Sebastopol (23 мая 1855 г.); 5) Episode de la bataille de l'Alma; 6) Bataille d'Inkermann – не были разрешены к изданию. Причина следующая: «по хвастливому насчет Русской храбрости и характеру этих рисунков плохой работа». Было также высказано мнение, что если эти листы будут выставлены публично, как это принято в магазинах, торгующих художественными произведениями, то «легко могут возбудить негодование в низших слоях народа и сделаться поводом к каким-либо неприятным столкновениям»[cccxxi].

В 1854 г. положение России усугубилось тем, что на севере страны также развернулись военные действия: английские корабли бомбардировали Соловецкий монастырь в Белом море. Почти тотчас на это событие отреагировали владельцы мастерских и в Московский цензурный комитет были представлены листы: «Нападение англичан на Ставропигиальный Соловецкий монастырь» (от Руднева и Васильева); «В Белом море, бомбардирование Ставропигиального первоклассного Соловецкого монастыря двумя английскими паровыми фрегатами» (от Белянкина); «Нападение англичан на рыбачью хижину» (от Лаврентьевой, получил П. Черкасов) и др. Одновременно на Балтийском море англо-французская эскадра захватила Аландские острова и появилась перед Кронштадтом. Эти действия сопровождались почти экстренным выпуском в 1854 г. картинок: «Отражение неприятельских судов в Балтийском море от крепости Аландской 1854 г. июня 9 дня» (от Белянкина), «Отражение англичан на Балтийском море при Гамле Карлеты 7 июля 1854 г.» (от Шамина) и др.[cccxxii] Как видим, издатели картинок реагировали быстро, их

обширная информация играла роль своего рода «изобразительной» газеты.

Военные действия на Кавказе в 1850-е годы также нашли отражение в лубочных картинках. В 1852 г. в Московский цензурный комитет поступили оттиски двух картинок: «Победы русских на Кавказе», «Изображение военных действий войск наших на Кавказе в 1850 г.», И.М. Снегирев, будучи тогда цензором и затрудняясь дать на них билет, направил листы в Главное управление цензуры, откуда они поступили в военное министерство. Однако в этой инстанции сочли невозможным разрешить их распространение ввиду их плохого художественного исполнения[cccxxiii].

Еще одно событие этого времени запечатлено в лубке: взятие крепости Карс в 1855 г. Текст под одной из таких картинок говорит следующее: «Непоколебимое мужество храбрых Кавказских войск увенчалось успехом. 16 ноября крепость Карс сдалась Главнокомандующему отдельным Кавказским корпусом генерал-адъютанту Муравьеву» (1862 г., металлография А. Абрамова. ВОКМ. № 13733/2). Более поздняя дата издания листа говорит о том, что он был популярен и в 1860-е годы.

В течение Крымской войны многие русские солдаты проявили необыкновенное мужество и храбрость. Наиболее часто печатались листы с изображением А.П. Щеголева: «Подвиг прапорщика Щеголева при бомбардировке Одессы» (от Шамина; под тем же названием от Лилье), «Подвиг прапорщика Щеголева против соединенных Англо-французских флотов при бомбардировке Одессы» (от Руднева) и др.[cccxxiv] Известен лист с названием: «Под Одессою 10 апреля 1854-го года. Подвиг прапорщика ныне штабс-капитана Щеголева, в честь его подвига батарея наименована Щеголевскою» (1862 г., металлография А. Абрамова. ВОКМ. № 13733/1).

А.П. Щеголев стал популярен еще и потому, что картинки с его портретами демонстрировались в раешных представлениях с такими, например, комментариями: «А это, извольте смотреть-рассматривать, глядеть и разглядывать, как в городе Адесте, на прекрасном месте, верст за двести, прапорщик Щеголев англичан угощает, калеными арбузами в зубы

запущает»[cccxxv].

Помимо А.П. Щеголева были популярны и другие имена: приказной Растригин, прапорщик Кудрявцев, канонир Чиликин, унтер-офицер Гончаров, рядовой Иван Рагожин, рядовой 12-й мушкетерской роты Сидор Ревлюк и др. Встречались иногда листы с названием, подробно объясняющим рисунок: «Один рядовой, раненный пулею в живот, и чувствует, что она проникла не далеко, расстегивает мундир, сам вынимает пулю и заряжает ею ружье» (от Хитровой).

Нередко эпизоды и сцены военных действий в 1854 г. сопровождались текстами солдатских песен: «Боевая песня» (от Г. Чуксина); «Прощание рекрута» (от Ефимова), «Прощание воина (Где мой конь вороной?...)» (1852 г., издание М. Дмитриева, в металлографии А. Ахметьевой. ГПБ. № 51292); «Солдатская песня» («Жизни тот один достоин, Кто на смерть всегда готов, Православный Русской воин, Не считая бьет врагов...») (1855 г, в металлографии А. Шиловой. ГПБ. № 51 899) и др. Все эти картинки прославляли ум, ловкость и храбрость русских воинов по сравнению с неприятелем. Н.В. Давыдов хорошо помнил, что в продаже «очень много было батальных картин, на которых почти» нет «павших русских воинов, но зато вражеское войско беспощадно побивается московскими рисовальщиками»[cccxxvi].

После завершения Крымской войны снова развернулись военные действия на Кавказе. В 1857 г. наместник Кавказа и главнокомандующий армией князь А.И. Барятинский начал наступление против горцев, которых возглавил имам Чечни и Дагестана Шамиль. К 1859 г. князю удалось занять территорию от Военно-Грузинской дороги до Каспийского моря. Геройски сопротивлявшийся в районе аула Гуниб Шамиль был 26 августа взят в плен и выслан в Калугу. Тотчас после этого сражения в Москве появились батальные картинки с изображением военных действий, например, «Приступ при взятии Гуниба», портреты князя А.И. Барятинского и что примечательно – отважного имама Шамиля, покорившего своим мужеством сердца многих русских людей. Их портреты, а также «сцены из тянувшейся нескончаемо долго кавказской

военной эпопеи» только в 1859 г. не раз печатались в московских мастерских Лукьянова, Морозова, Руднева, Стрельцовой, Лилье, Кудрякова, Яковлева и др.[cccxxvii] Некоторые печатались почти молниеносно после сообщения в газетах, например, следующий лист сообщает: «Шамиль, имам Чечни и Дагестана. Телеграфическая депеша Его императорскому величеству. Текст депеши перепечатан из «Московских ведомостей», № 200, 1859 г.» (1859 г., литография А. Абрамова. ВОКМ. № 13433/3).

Военные сюжеты, отраженные в лубочных картинках, – это своеобразный отклик современников на события национального масштаба. В кульминационные моменты военных действий эти листы преобладали, вытесняя почти все другие картинки и заменяя отчасти газеты и журналы. Лубок откликался в такие моменты и превращался в доступную иллюстрацию, дополнявшую официальную информацию. Если помнить, что в больших и малых городах источником новостей являлись только газеты, то можно представить, сколь велика была роль офеней, добиравшихся в те места, где газеты не выходили и где лубок как бы олицетворял связь с миром. Лубок на военно-патриотическую тему способствовал поддержанию патриотического духа как в армии, так и в народе.

Исторические личности и события разных стран и эпох

Тиражированная продукция сообщала о «делах давно минувших дней» и их героях, включая царей, князей, прославленных полководцев.

Среди многочисленных портретов русских царей чаще других встречаются портреты Петра I. Несмотря на различную оценку историками многих сторон его деятельности, Петр I в XIX в. пользовался в народе огромной популярностью.

Портрет Петра I – «императора и Самодержца всероссийского» издавался в 1849, 1850, 1852 гг. (поступило в Московский цензурный комитет от П. Черкасова, Логинова, А. Белянкина); в 1853 г. – «Петр Великий отец отечества» (от А. Лаврентьевой); в 1854 г. (от А. Руднева); среди 63 «портретов

Великих царей и цариц» (1850 г., от крестьянина Головиной Петра Думенкова). О его популярности свидетельствуют тиражи 1866 г. – 10 000 экз. В 1849 г. в Московский цензурный комитет были представлены следующие листы: «Петр Великий на бивуаке при Полтаве» (от Логинова); «Празднество на флоте Петра I» (от Руднева); в 1850 г. – «Петр Великий на Ладожском озере» (от Варажского); «История о Петре Великом» (от А. Белянкина – дважды); «Петр Великий, построивший под Полтавою армию свою в боевой порядок» (от А. Белянкина); в 1853 г. – «Победа под Полтавою Петра I над шведами 1710 г.» (от Васильева); в 1857 г. – «Примерный поступок солдата, который спас жизнь Петра Великого на охоте» (от Головина); в 1862 г. – «Проведение Божие спасает Петра I от смерти» (от А. Морозова); в 1866 г. – то же и «Петр I» (от А.Морозова, 10 тыс. экз.); в 1867 г. – «Как солдат спас жизнь Петру I» (от Гаврилова, 10 тыс. экз.) и др. Литография с изображением закладки Санкт-Петербургской крепости была сделана в 1866 г. в литографии А. Руднева по рисунку А. Шарлеманя. Она сообщает исторический факт: «Первым строением Петербурга была крепость Петропавловская, названная по заложенной там церкви Петра и Павла, чертеж для нее был сделан самим Петром...»[cccxxviii].

К портретам царя условно можно отнести изображение памятника Петру I: «Вид монумента императору Петру Великому на берегу Плещеева озера, в 4 верстах от Переславля-Залесского» (1852 г., от Кирстена). К серии картинок, посвященных Петру I, относится лист: «Распри раскольников при Петре I» (1866 г., 300 экз., от Руднева)[cccxxix]. И.М. Снегирев писал, что наиболее популярные анекдоты о Петре I «большею частью переходили и в лубочные картинки»[cccxxx].

Известно, что в 1872 г., когда отмечалось двухсотлетие со дня рождения Петра I «по китай-городской стене, прилегающей к Лубянской площади, от Ильинских ворот до Варварских ворот, были развешаны огромные картины-плакаты, изобретающие сцены из жизни Петра I»[cccxxxi], некоторые картинки о Петре сопровождали отрывки из произведений А.С. Пушкина.

Литографированные портреты Иоанна IV издавали в 1866 г. Е. Яковлев и

И.А. Голышев. В картинках нашел отражение вспыльчивый нрав царя, повлекший смерть одного из его сыновей: «Иван Васильевич Грозный над трупом сына» (1867 г., лит. А. Руднева); «Иоанн Грозный при гробе сына своего Иоанна» (1868 г., лит. А. Руднева). Картинка «Поступок царя Иоанна Васильевича Грозного с слугою князя Курбского» была одобрена цензурой 28 июля 1862 г. и издана в литографии А.А. Морозова. Изображение этого драматического события пользовалось спросом. В 1863 г. в мастерской А.Руднева был создан вариант этого листа; в 1867 г. в литографии Е.Яковлева был создан еще один вариант под названием «Иоанн Грозный получает письмо от князя Курбского»[cccxxxii]. Год от года исполнение этих картинок становилось все более профессиональным.

Известное событие 16 июня 1552 г., когда Иоанн IV во главе войска отправился в поход на казанцев, нашло отражение в следующих листах: «Взятие Казани царем Иоанном Васильевичем Грозным в 1552 г.» (1849 г., от переславского мещанина Н. Брылина для А. Логинова; 1852 г., от П. Черкасова); «Покорение Казани» (1866 г., в лит. А. Руднева). В них кратко сообщаются конкретные исторические сведения: «Желая избавиться от набегов татарских Иоанн посадил на престол Казанский преданного ему царевича Шил-Алея…» (1849 г., литография А. Логинова. ГЛМ. № 44934). В 1853 г. вышел юбилейный лист «Трехсотлетие взятия Казани 2 октября 1852 г. Посвящается жителям Казани» (от колл. секр. Мартынова)[cccxxxiii].

Завоевание Сибири Ермаком было запечатлено в следующих листах: «Послы Ермака Тимофеевича пред Иоанном Грозным» (1862 г., от Зайцева; 1869 г., в лит. А.В. Морозова) с таким текстом: «В 1552 г. Ермак Тимофеевич к царю Иоанну IV грамоту, в которой писал, что царство Сибирское присоединено к России и что он готов умереть или в новых подвигах чести или на плахе, как угодно будет Богу и царю». Известен другой лист с тем же названием, изданный в 1863 г. в литографии А. Руднева. На картинке напечатано имя художника – явление для картинок очень редкое: «рисовал на камне художник Белоусов». О нем также пишет Е.Н. Тевяшов, включивший лист в

свое собрание[cccxxxiv]. Это еще одно свидетельство, что в работу многих мастерских вовлекались известные мастера.

Портреты легендарного Ермака – «завоевателя Сибири» – издавались в 1852 г. в литографии Е. Яковлева, Дмитриева, В. Шарапова, А. Белянкина, в 1871 г. – в литографии И.А. Голышева, в 1867 г. – снова у Е. Яковлева. Известен лист «Единоборство Ермака» (1849 г., от А. Логинова). Возможно, что такие листы особенно популярны были в Сибири, где, по утверждению путешествовавшего там писателя С. Турбина, имя Ермака «твердо сохранялось в народе»[cccxxxv].

Исторические композиции, посвященные К. Минину и Д.М. Пожарскому и освобождению ими Москвы от нашествия поляков в 1612 г. – тоже одна из популярных тем лубка. Нижегородский земский староста К. Минин и князь Д. Пожарский стали олицетворением русского национального характера. На лубочных картинках их часто изображали вместе, но существовали и индивидуальные портреты. Чаще других издавался лист «Князь Пожарский ополчается на освобождение Москвы»: в 1850 и 1862 г. – в мастерской Логинова; в 1860 г. (в цензурный комитет поступило от В. Борисова); в 1866 г. – в литографии И. Гаврилова; в 1871 г. – в литографии А.В. Морозова. В 1849 г. Московский цензурный комитет прошли листы: «Воззвание Минина к народу в 1612 г.» (от Руднева); в 1850 г. – «Торжественный въезд князя Пожарского в Кремль по освобождении Москвы в 1612 г.» (от Логинова); «Нашествие поляков, литовцев и ляхов в Москву и бедствие оной, освобождение Москвы от поляков, литовцев и ляхов князем Пожарским в 1612 г.» (от Благуниной); «Князь Пожарский воодушевляет войско для спасения отечества» (от А. Белянкина); в 1862 г. – «Пожарский благодарит Провидение за одержанную победу в битве под Москвою» (от Мамонтова)[cccxxxvi].

В 1818 г. в Москве на Красной площади на собранные народом деньги был сооружен памятник по проекту И.П. Мартоса. Его торжественное открытие осталось запечатленным на картинке «Парад при открытии памятника Минину и Пожарскому в 1818 г.» (1852 г., от П. Черкасова). Память о национальных

героях не угасла и в последующие годы. В 1866 г. лист «Князь Пожарский» был издан в мастерской А. Руднева в количестве 300 экз. И.А. Голышев к открытию памятника Д. Пожарскому в Суздале выпустил брошюру, посвященную этому событию[cccxxxvii].

Среди картинок, представленных на цензуру, встречаются листы с портретами князя Димитрия Донского (1852), князя Владимира (1850), князя Михаила Васильевича Скопина-Шуйского (1865 г., изд. П.Н. Шарапова, печ. в лит. И. Гаврилова). Издавались листы в виде таблицы портретов «великих князей, царей и императоров Российских» (в лит. И.А. Голышева)[cccxxxviii]. Такие издания способствовали знанию генеалогии русских монархов и в целом выполняли определенную просветительскую функцию.

В 50-е годы XIX в. было издано множество портретов М.И. Кутузова: «Генерал-фельдмаршал Князь Михаил Илларионович Голенищев-Кутузов Смоленский» (1850 г., от Руднева); «Его сиятельство князь Кутузов-Голенищев-Смоленский» (1852 г., от Белянкина); «Генерал-фельдмаршал князь Голенищев-Кутузов Смоленский, принимающий главное начальство над Российским воинством в августе 1812 г.» (1852 г., от А. Лаврентьевой); «Генерал-фельдмаршал князь Голенищев-Кутузов Смоленский, занимающий главное начальство над Российским воинством в августе 1812 г.» (1852 г., от А. Стрельцова); «Князь Кутузов отвергает предлагаемый Наполеоном чрез генерала Лористона мир» (1853 г., от ученика художественного класса Д. Рябинина). Портрет М.И. Кутузова издавался большими тиражами и в 1860-е годы: в 1866 г. – А. Морозовым (1000 экз.), И.А. Голышевым (10 тыс. экз.)[cccxxxix].

Из героев Отечественной войны 1812 г. популярной фигурой оставался М.И. Платов, чей образ сохранился в таких исторических песнях как «Платов-казак», «Платов у французов» и др. В 1852 г. в мастерской Стрельцова был издан лист «Граф Платов войска Донского войсковой атаман», в 1853 г. в мастерской Логинова – лист «Генерал от кавалерии граф Матвей Платов атаман войска Донского». В 1850 г. был издан портрет генерала Я.К. Кульнева (ВОКМ.

№ 4983/9)[cccxl].

В течение XIX в. портреты «князя Италийского графа Суворова-Рымникского» не раз поступали в Московский цензурный комитет; в 1852 г. – «Анекдот Суворова», «Суворов на горах Альпийских» (от А. Белянкина); в 1853 г. – «Граф Суворов» (от П. Черкасова). В 1866 г. его портрет издал А. Абрамов в количестве 10 тыс. экз., в 1867 г. – И.А. Голышев (5 тыс. экз.)[cccxli].

На одной из картинок «Голод при царе Борисе Годунове в 1601 г.», изданной в литографии А. Руднева, изображена раздача хлеба на Лобном месте у собора Василия Блаженного в Москве[cccxlii].

Из портретов монархов чаще других издавались портреты «Наполеон Ш, император Французский» и «Евгения, императрица (или королева) французов» (1830, 1853, 1854, 1857), Интересно, что от А. Руднева поступали листы с надписями на французском языке: «Napoleon III Empereur du Français», «Napoléon bic Austerlitz», «Eugenie Imperatrice der Frances» (1853)[cccxliii]. Очевидно, что эти листы предназначались для публики, читавшей по-французски.

В ряду портретов иностранных особ назовем портреты принца Фридриха Вильгельма Людвига (1828 г., поступило в Комитет от Линдрота); баронессы Генриетты Зонтаг (1830 г., 1831 г., от Бартольди, от Свешникова); «Его королевского высочества Альберта принца Прусского» (1830 г., от Ястребилова); «Prinzessin Victoria» (1830 г., от Щурова); «Наследного принца Шведского Оскара» (1830 г., от Ястребилова); Фридриха Великого (1853 г., от Руднева); «Прогулка королевы Английской Виктории с принцем Альбертом по набережной» (1859 г., от Иорданова); лорда Маколея (1860 г., от Каткова); «Виктории, королевы Английской» (1862 г., от Мамонтова); принцессы Дагмар (1866 г., от Голышева, 10 тыс. экз.)[cccxliv] и др. Часть портретов сопровождалась надписями на польском языке: «Telesfor Grzegozevskl» (1853), «Jan Samoiski», «Jan Karol Chodkievicz», «Stanislav Lolkievski», «Stefan Czarnecki» (1860). Они поступили от студента Московского университета Середского[cccxlv].

Немало листов посвящалось отечественной истории. Тематика и функции

их были самые разнообразные. Благодаря им как бы оживало прошлое: «Русские сказания. Первое о славном и великом князе Рюрике» (1824 г., БАН. № 100 луб.); «Крещение русского народа в Киеве на Днепре в 988 г. на Р.Х.» (1862 г., от Мамонтова); «Русь во времена князя Владимира» (1870 г., от Бахмана, 4800 экз.); «Поднесение Владимиру Мономаху царского венца» (1850 г., от Роппольта); «Великий князь Владимир бывший еще язычником отдает свою дочь Людмилу за князя Руслана» (1853 г., от П. Черкасова); «Разбитие половцев великим князем Мстиславом Вячеславовичем в 1168 г.; «Великий князь Андрей осаждает Новгород в 1173 г.» (1850 г., от Варажского); «Александр Ярославич Невский побеждает шведов в 1256 г.» (1849 г., от Руднева) – вот далеко не полный перечень событий, запечатленных в картинках[cccxlvi].

Не была забыта и битва русских войск под предводительством Д.И. Донского на Куликовом поле в 1360 г.: «Знаменитое Мамаево побоище... глубоко врезалось в народную память... и никогда не потеряет своего кровного интереса»; «Дмитрий Донской победиша на Куликовом поле» (1850 г., от Стрельцова); «Из деяний великого князя Дмитрия Иоанновича Донского» (1850 г., от Шелковникова); «Знаменательная победа над татарами на Куликовом поле при В.К. Димитрии Донском» (1850 г., от А. Благуниной); «Мамаево побоище» (1866 г., от А. Морозова, 10 тыс. экз.)[cccxlvii]. В 1869 г. последний лист был повторно отпечатан в мастерской А.В. Морозова (ИРЛИ. № 258/17).

Среди картинок на исторические темы встречаются еще такие: «Смерть князя Михаила Черниговского и боярина его Федора» (1868 г., в литографии А. Руднева), «Царица Марфа обличает Лжедмитрия» (на этом листе написано, что он создан по эскизу Бабушкина, известно, что рисовал его А. Белоусов). После одобрения цензурою в Москве 25 июня 1862 г. картинка была отпечатана в литографии А.В. Морозова. Красочная хромолитография «Убиение царевича Димитрия в Угличе», созданная в мастерской А.А. Ильина, была отпечатана в типографии товарищества «Общественная польза»[cccxlviii].

Зачастую один лист представлял собой не что иное, как летописи в

картинках, например: «Достопамятные происшествия Москвы до 1612 г.»; «Достопамятные происшествия с начала Москвы от 1147 г.» (1860 г., от Шелковникова)[cccxlix].

В виду предстоявшего в 1862 г. юбилея – Тысячелетия России уже заранее – в мае 1859 г. был объявлен конкурс на лучший проект памятника. Из 53 представленных на конкурс проектов наиболее отвечающим замыслу правительства, т.е. как бы полнее других воплотившим формулу «православие – самодержавие – народность», сочли проект скульптора М.О. Микешина[cccl]. По замыслу автора, фигуры среднего яруса памятника разделены на шесть групп, символизируя основные этапы развития русского государства. Первый этап, по тогдашней официальной версии, начинался с призвания на новгородский стол легендарного Рюрика, именно он с варяжским щитом в руке и начертанной на нем датой – 882 г. открывал шеренгу вершителей судеб России. За ним следовали еще шестнадцать исторических персонажей – князь Владимир, Дмитрий Донской и др. Цоколь памятника был опоясан горельефом из 109 изображений, в том числе – Нестора-летописца, Александра Невского, А.С. Пушкина и великих соотечественников. Неординарность памятника и сам грандиозный юбилей не могли не найти отражения в лубке. Уже через месяц лист «Открытие памятника Тысячелетия в Новгороде 1862, 6 сентября» представил в Московский цензурный комитет А. Белов. 19 июня – Рыбинский; в 1866 г. в мастерской А. Морозова был отпечатан лист «Открытие памятника» (10 тыс. экз.), что свидетельствует о неослабевающем интересе к этому событию[cccli].

Тогда же, в 1860-е годы, картинки издавали отдельными сериями, например, в 1868 г. вышли в свет «Эпизоды из русской истории»; I) «Казнь Пугачева в Москве», 2) «Петр I на Ладожском озере», 3) «Провидение Божие спасает Петра I от смерти», 4) «Подвиг Ивана Сусанина», 5) «Последние минуты Наполеона в Москве». Иногда серия включала до девяти картинок и называлась «исторические картинки».

Отечественная война 1812 г. достаточно ярко отражена в сатирической

графике такими мастерами, как И. Теребенев, Иванов, А.Г. Венецианов. О картинках этого цикла писал А.И. Герцен[ccclii]. Многие из картинок на тему Отечественной войны 1812 г. создавались в мастерских А. Руднева, В. Стрельцова, О. Васильева, чью продукцию отличал более высокий по сравнению с другими художественный уровень. Примером хорошего исполнения может служить лист «Napoleon á Aspern», поступивший от Руднева в 1850 г. Обратно его получил автор – художник Костров. Многие листы являлись копиями с картин известных художников. Например, лист «Наполеон в Кремле со свитою, с картины Айвазовского» поступил в цензуру в 1858 г. от Лукьянова[cccliii].

Картинки, посвященные событиям и героям Отечественной войны 1812 г., чаще всего переиздавались тогда, когда Россия вела военные действия. Так, в 1829 г., в период Русско-турецкой войны, были изданы портрет «партизана Давыдова» и картинки, изображавшие «французских мародеров, тащущих свинью» (1830 г., от В. Логинова); «Прибытие Наполеона на остров Эльба» и «Расставание императора Наполеона с армией» (1830 г., от Двухкраева). В 1839 г. в Москве были переизданы двенадцать гравюр из коллекции графа Чернышева, запечатлевшие «События достопамятнейших побед, одержанных Российскою армиею над неприятелем в 1812 г.»[cccliv].

Повторю: исторические картинки были доступным источником информации, особенно для детей, что достигалось и разнообразием их тематики и неоднократными переизданиями. Имея познавательное значение, они становились источниками исторических знаний, выполняли воспитательную функцию, наглядно передавая подрастающему поколению факты и характеристики деятелей отечественной истории. Но не только – не менее, быть может, важной была роль текстового сопровождения, содержавшего и краткое описание события, и его оценку. Кто-то скоро забывал простенькую картинку и все, что с ней связано, кто-то запоминал надолго, иногда – на всю жизнь. Картинки «возбуждали» воображение народных сказителей, склонных зачастую к интерпретации. Они сродни фольклору. В них

те же сюжеты, что, например, в исторических песнях о Мамаевом побоище, взятии Казани, Ермаке, Петре I, Суворове, Отечественной войне 1812 г. и др.[ccclv] Совпадение многих сюжетов картинок и исторического фольклора – результат прямого и очевидного влияния последнего на отбор тем для лубка. Но вот ведь, что интересно, в репертуаре картинок нет листов, посвященных Разину и Пугачеву: официальное непризнание «народных героев» исключало их из публикаций, разрешенных цензурой.

Портреты выдающихся людей

После Отечественной войны 1812 года патриотические настроения в русском обществе способствовали дальнейшему развитию портретного искусства. Заслуживает внимания замечательное «Собрание портретов россиян…», изданное П.П. Бекетовым. В лубке эта тема также не была лишена внимания со стороны владельцев мастерских. Большая часть листов, проходившая цензуру, принадлежала талантливым художникам, меньшая – неизвестным самодеятельным мастерам.

В 1830 г. в Московский цензурный комитет дважды поступали листы с портретом А.С. Пушкина: первый раз – от М. Щурова, второй раз – от Ястребилова; в 1831 г. – от Бартольди. В 1860 г. портрет поэта поступил от князя А. Оболенского, а в более поздней книге регистрации имеется запись о принесенной им рукописи – «О портрете А.С. Пушкина, снятом на репродукцию с работы Тропинина». Очевидно, что лист, представленный Оболенским, был копией с оригинала известного художника.

В 1852 г. портрет М.Ю. Лермонтова был представлен от чиновника 14 класса Павла Добровольского[ccclvi].

Из тех же мастерских, где печатались популярные картинки, на цензуру поступали портреты Н.В. Гоголя, Т.Г. Шевченко, Н.М. Карамзина, Н. Новикова, Ф.К. Соллогуба, И.А. Панаева, Н.А. Некрасова, Л.Н. Толстого[ccclvii]. Из зарубежных писателей чаще других печатались портреты В. Скотта, Мольера. Портреты людей малоизвестных типа купца

Лепешкина издавались по частным заказам[ccclviii].

Имя крестьянина Марина сейчас мало кому известно. Между тем, благодаря своему героическому поступку он обрел необычайную популярность. 11 марта 1853 г. во время пожара Большого театра он спас одного из рабочих сцены, застигнутого огнем на крыше. Событие запечатлелось в памяти писателя Н.В. Давыдова: «Подвиг этот тогда же был иллюстрирован на лубочной картинке, продававшейся не только в обычных в то время местах продажи таких, весьма многочисленных, особенно патриотического характера, изданий, но даже вразнос на улицах и бульварах». Очевидцем этого события был и современник Н.В. Давыдова – В.М. Голицын. В Московском цензурном комитете зарегистрировано несколько таких изданий, в том числе: «Простой русский человек Василий Гаврилов Марин» (поступило от чиновника 14-го класса Ф. Андреева), «Подвиги крестьянина государственного имущества Ярославской губернии, Ростовского уезда деревни Евсеевой Василия Гаврилова Марина» (от книгопродавца А. Логинова)[ccclix] и др.

Картинки, созданные по мотивам русских народных сказок и былин

Многие сюжеты народных сказок благополучно «перекочевали» сначала в лубок XVII–XVIII вв., а затем и в лубок XIX в. во многом благодаря постоянному на них спросу. В 1810–1830-е гг. торговцами картинок повсеместно продавались оттиски с медных досок, принадлежавшие некогда мастерской И.Я. Ахметьева. Особенно популярны были листы с привычными русскому человеку героями – Илья Муромец, Еруслан Лазаревич, Бова-Королевич, Иван-царевич, Петр-Златы Ключи и т.д. Продолжали переиздаваться листы с текстами русских сказок, например: «Сказка о утке с золотыми яйцами», «Смирный мужик и драчливая жена», «Сказка о семи Симеонах» и др. На них не указаны имена владельцев мастерских и места изданий. По-видимому, оттиски со старых медных досок не проходили цензуру, и картинки печатали и распространяли в большом количестве. Именно на их бесцензурное существование позднее обратили внимание, и в 1839 г. они были

запрещены.

В материалах цензурных комитетов нет записей о «сказочных» картинках. Только в 1852 г. в книге регистрации Московского цензурного комитета появились записи листов, поступивших из мастерской Логинова: «История о славном и храбром богатыре Илье Муромце и о Соловье-Разбойнике» и «Повесть о курице и лисице». В 1857 г. от него же поступили еще 26 листов: «Еруслан Лазаревич убивает морское чудовище», «Повесть о Ерше Ершовиче Щетинникове», «История о храбром князе Петре-Златых ключах и о прекрасной супруге его княжне Магилене», «История о принце Одольфе Лапландийском и о острове вечного веселия», «О купцовой жене и о прикащике», «Сказка о Иване Царевиче, Жар-Птице и о сером волке», «О двух братьях богатом и бедном», «О блудном сыне» (16 видов), «Еруслан Лазаревич» и др.[ccclx] Очевидно, они были сделаны по доскам, которые достались Логинову от И.Я. Ахметьева, он сумел их сохранить и после цензурных уставов 1839 и 1851 гг.

В последующие годы лубок на сказочную тему создавался в мастерских Прокофьева, Федорова, много картинок выпускал И.А. Голышев во Мстере. В 1857 г. в литографии А.В. Морозова был издан лист, текст под которым пояснял изображение: «Сильный храбрый богатырь Иван Царевич сын царя Выслава Андроновича едет на сером волке, везет Жар-птицу и Елену Прекрасную на златогривом коне» (ВОКМ. № 4983/17). В 1866 г. только лист «Илья-Муромец» был издан тиражом 10 тыс. экз. Сотни раз переиздавалась «Сказка о Ерше Ершовиче – сыне Щетинникове», «Как мыши кота погребали» и др. Все это разносилось владимирскими офенями по всей России. Интересно, что некоторые владельцы мастерских – А. Морозов, И.А. Голышев – использовали не только готовые тексты для лубочных картинок, но и сами их записывали от сказочников и песельников[ccclxi].

Вспомним еще раз описание Н.В. Гоголем лавки, торгующей лубками, и вывод, который делает его герой: «Русский народ заглядывается на Еруслановых Лазаревичей, на объедал и обпивал, на Фому и Ерему... изображенные

предметы... очень доступны и понятны народу»[ccclxii].

Былинный богатырь Еруслан Лазаревич – самый излюбленный герой картинок. Л.Н. Пушкарев объясняет это тем, что «образ Еруслана с фольклорными сюжетами и былинами, с народными представлениями о богатыре, близость его к природе, его поэтичность» – все это и обусловило столь «исключительную популярность образа, ставшего синонимом богатыря вообще»[ccclxiii].

В отличие от фольклора, где вариативность проявлялась в изменении сюжета или текста, обогащении художественного языка, в лубке это происходило путем улучшения изображения, изменения композиции, раскраски листа, иногда за счет изменения сопровождающего текста. Б.М. Соколов пришел к выводу, что многие тексты сказок и былин списывались с лубочных картинок, как, например, сказка о Иване-царевиче и Жар-птице, сказка о воре и о бурой корове, история об Илье Муромце и Соловье-Разбойнике. Вместе с тем происходило взаимопроникновение лубка и фольклорных жанров. Как писал С.А. Клепиков, устное творчество часто служило основой для текстов и образов лубочных картинок, но и сами картинки влияли на устное творчество, часто определяя характер будущего произведения. Благодаря лубку до нас дошел ряд фольклорных сюжетов[ccclxiv].

Картинки, созданные по мотивам литературных произведений

Появление в начале XIX в. литературной темы в лубке означает расширение его тематики. Она достаточно глубоко изучена С.А. Клепиковым, выделившим два периода. Первый период – 1830–1847 гг. – он охарактеризовал как период искусственного насаждения новой темы «издателями-пионерами» – М. Щуровым, А. Чишковым, В. и А. Логиновыми, А. Рудневым и др. В течение второго периода – 1847–1859 гг. – были выработаны основные каноны композиции литературного лубка, которые просуществовали без изменения несколько десятков лет и пользовались неизменным спросом[ccclxv].

Первый «литературной» лубочной картинкой стала иллюстрация к

роману Ф. Булгарина «Иван Выжигин» (1831) – «Сиротку Ивана Выжигина представляют Гологордовскому». В Московский цензурный комитет эта картинка была представлена от М. Щурова.

Наиболее популярными были картинки на темы произведений А.С. Пушкина, И.А. Крылова, М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова. С.А. Клепиков обнаружил 49 картинок на сюжеты произведений А.С. Пушкина. С 1832 по 1846 г. вышло шесть изданий «Романса» (1832, 1834, 1839, 1844, 1846). Помимо этого, были изданы: «Талисман» (1833, 1835), «Кавказский пленник» (1837, 1844), «Черная шаль» (1839). Часть листов включала тексты из «Евгения Онегина», «Медного всадника». Эти сведения ценны тем, что в материалах Московского цензурного комитета они отсутствуют – нет записей за 1832–1848 гг.

Из сказок А.С. Пушкина наибольшим успехом пользовались картинки, созданные по одноименным произведениям: «Сказка о попе и работнике его Балде» и «Сказка о рыбаке и рыбке». По мотивам «Сцен из рыцарских времен» вышел лист в 1858 г., затем трижды переизданный[ccclxvi].

По мотивам поэмы А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» в 1850 г. был издан лист «Руслан и Людмила» (в литографии Шелковникова); в 1853 г. – лист «Руслан лишается молодой своей супруги, похищенной волшебником Черномором» (в литографии А. Белянкина). Из других иллюстраций назову лист 1857 г. к «Сказке о золотой рыбке» в двенадцати эпизодах на листе; раннюю серию на двух листах к «Гусару», выпущенную А.П. Рудневым в 1849 г., и иллюстрацию к «Мельнику» 1858 г. того же Руднева[ccclxvii].

Герои произведений М.Ю. Лермонтова впервые появились на картинках в 1857 г. Среди них лист «Про царя Ивана Васильевича молодого опричника и удалого купца Калашникова», изданный в мастерской Лукьянова. Из лермонтовских сюжетов этот снискал наибольшую популярность, издавался в девяти вариантах двенадцать раз. Картинки, созданные по мотивам сочинений М.Ю. Лермонтова – «Бородино», «Боярин Орша», «Тамара» и др. были изданы гораздо позже – в 1890-х годах. Немногочисленность картинок, созданных на

темы произведений М.Ю. Лермонтова, С.А. Клепиков объясняет тем, что «послушные цензурной указке издатели сознательно не допускали Лермонтова в лубочную картинку, находившуюся под исключительно бдительным надзором цензуры»[ccclxviii]. Но, думается, что издатели лубка больше ориентировались на спрос.

В 1858–1862 гг. не раз издавались картинки по мотивам произведений Н.А. Некрасова, чаще всего издавалась «Тройка». Многие из них издавались в литографии И.А. Голышева, с которым поэт поддерживал тесный контакт (например, «Песня» – в 1863, 1868, 1870 гг.). Картинки по другим сюжетам были изданы позднее.

Начиная с 1846 г., на картинках появляются герои басен И.А. Крылова, среди них «Три мужика», «Трудолюбивый медведь»; в 1847 г. – «Крестьянин в беде» и «Крестьянин и разбойник»; в 1854 г. – «Кот и повар»; в 1856 г. – «Музыканты»; в 1857 г. – «Скупой», «Крестьянин и смерть» и «Слон и Моська», «Напраслина» и «Откупщик и сапожник», «Раздел», «Клеветник и змея» и «Бедный богач». Все они отпечатаны в мастерских В.И. Логинова, В. Шарапова, Е.И. Лаврентьевой, В. Зернова, Е. Яковлева и А.В. Морозова. У С.А. Клепикова число басен Крылова, запечатленных в картинках, доходит до двадцати девяти; кроме того, двадцать басен напечатаны на больших листах, объединяющих несколько сюжетов[ccclxix]. В материалах Московского цензурного комитета есть запись: «100 рисунков по басням И. Крылова», но в графе «количество листов» стоит цифра 10. Поступили они 21 августа 1852 г. от Роппольта. 12 декабря снова появляется запись: «100 рисунков к басням И.А. Крылова», но в графе «количество» стоит «90», тоже от А. Роппольта[ccclxx]. Очевидно, их представляли частями, но сведений о получении разрешительного билета нет.

Не все басни И.А. Крылова отражены в лубке. «Можно с уверенностью сказать, – писал С.А. Клепиков, – что причина непоявления басен Крылова на лубочных листах кроется в недрах цензурного комитета...»[ccclxxi]. У меня такой уверенности нет. Чуткие к конъюнктуре издатели и здесь проявили профессиональную смекалку, усмотрев в творчестве любимого народом поэта

наиболее «ходовые» сюжеты.

Многие листы, поступившие на цензуру, вряд ли можно назвать лубочными картинками: нетрудно установить имена иллюстраторов произведений известных русских писателей и поэтов. Тем не менее, интересно отметить, что в Московский цензурный комитет в 1860 г. были представлены «пять картин из мелких произведений к сочинениям А.И. Островского, изображающие сцены купеческого быта (Вып. III)». Одновременно с ними были сданы еще пять картин из комедии «Не в свои сани не садись» (Вып. IV); пять картин из комедии «Бедность не порок» (Вып. V); пять картин из драмы «Не так живи, как хочется». Все они поступили от П.М. Боклевского[ccclxxii]. В 1862 г. от владельца мастерской Шамова в комитет поступили рисунки к комедии Грибоедова «Горе от ума». В литографии И.А. Голышева много раз издавался лист «Конек-Горбунок» по известной сказке Ершова (10 тыс. экз.)[ccclxxiii].

В записях Московского цензурного комитета нет ничего о картинках к произведениям Н.В. Гоголя, Но есть сведения о том, что в 1856 г. Август Роппольт обратился в Главное управление цензуры с просьбой разрешить ему отпечатать двадцать картинок для второй части «Мертвых душ». Картинки были возвращены Роппольту, так как вторую часть «Мертвых душ» одобрил к изданию Московский цензурный комитет, туда же надлежало обратиться А. Роппольту[ccclxxiv]. По всей вероятности, речь шла об иллюстрациях к книге, а не о лубочных картинках.

В 1849 г. был издан лист по мотивам водевиля Н. Соколова «Смешна же старая кокетка»[ccclxxv].

С 1847 по 1851 г. вышло в свет множество листов на темы произведений К. Батюшкова, В. Жуковского, А. Кольцова, М. Загоскина, Н. Цыганова, И. Дмитриева, С. Измайлова, Ф. Глинки и других авторов. В мастерской И.А. Голышева, к примеру, помимо картинок, созданных по мотивам романсов А.С. Пушкина и басен И.А. Крылова, широко тиражировались листы с текстами песен А. Кольцова «Хуторок», «Косарь», «Крестьянская пирушка» – эти песни

воспринимались как народные[ccclxxvi].

Мода на зарубежную литературу сказалась и на лубке. С 1849 г. начали появляться картинки на сюжеты популярных французских романов, в частности такие; «Женевьева, возвращенная в свои чертоги», «Радостное возвращение Женевьевы» и др. (1852 г., поступила от Логинова). Известное творение В. Гете нашло свое отражение в ряде листов: «История Фауста в 6-ти картинках» (1849 г., от А. Руднева); «История Фауста и Маргариты» (1849 г., от Стрельцова); «Фауст дает Маргарите средство для усыпления ея матери, сам проводит ночь в ея доме» (1860 г., от Кузнецова)[ccclxxvii]. По-видимому, именно эти картинки вызвали недовольство современников, упрекавших издателей за то, что те копируют французские и немецкие образцы, портя нравы простых людей и прививая чуждый им вкус, к тому же вместо привычных изображений они «выдают картины мифологических богов, богинь и нимф, сцены из Гетева "Вертера", из Шатобрианова романа "Павел и Виргиния", олицетворения Красоты, Скромности, Ожидания, потом Наполеона в разных видах. Такие картинки, несродные быту, и духу народному, заставляют жалеть о прежних лубочных картинках»[ccclxxviii]. Несмотря на подобные сетования и такие картинки находили спрос среди горожан и крестьян, расширявших за счет лубка свой кругозор.

Литература как бы заново рождалась в лубке, обретая в нем художественную форму, присущую этому виду графики. Нередко текст произведения искажался, герои и их поступки интерпретировались чересчур вольно, – но, несмотря на эти издержки, литературный сюжет легко вошел в тематику картинок. Оформление, бумага и даже цена такого лубка (в 1830–1840-е годы) наводят на мысль, что он предназначался, скорее всего, горожанам и грамотным крестьянам. В 50–60-е годы XIX в. эти картинки становятся еще популярнее.

По мнению С.А. Клепикова, появление литературного жанра в лубке завершило развитие тематики лубка[ccclxxix]. С этим трудно согласиться: почти одновременно с этой группой листов, начиная с 30-х годов XIX в., в лубок

стали проникать и другие темы, которые нашли спрос в городской и сельской среде.

Календарные и семейные обычаи и обряды
Быт и нравы разных сословий

Обширная группа лубочных картинок была посвящена различным календарным обычаям и обрядам. В них нашло отражение празднование Рождества Христова, Нового года и святок. Атмосфера этих праздников отличалась торжественностью и весельем, широким застольем, песнями и плясками, устраивавшимися не только в кругу семьи, но и всенародно («Русские святки», 1856 г.). Есть запись о представлении в Московский цензурный комитет в 1850 г. от И.Т. Шелковникова картинки «Общее гуляние под Новинским в Москве в продолжении Святой недели»[ccclxxx]. Святость этих праздников в народе нарушалась всевозможными суевериями, например, гаданиями на картах, на зеркалах со свечами, на домашних птицах («Новый год», 1858 г.). Гадали в основном молодые девушки, надеявшиеся выйти замуж. Большинство гаданий было основано на принципе жребия. Это демонстрирует картинка «Русские святочные гадания на курах» (1858 г., металлография Г. Чуксина. ГИМ. № 51946). Суть этого обрядового действия заключалась в следующем. Зеркало и чашка с водой ставились на пол, по которому рассыпался ячмень, затем выпускалась курица. Девушки наблюдали за действиями птицы. Если курица подойдет к зеркалу и заглянет в него, значит, муж будет щеголь, красавец; если будет пить воду – муж будет пьяница; если начнет клевать зерно – жених будет богатым. Гадания сопровождались пением песен, текст одной из них приводится под изображением. Автором этой картинки был Д. Струков. Одновременно с ней он подал на цензуру еще один лист «Русская святочная песня: Ты скажи, скажи, воробушек»[ccclxxxi]. Возможно, он же был автором листа «Гадание о святках», созданного по мотивам стихотворения В.А. Жуковского «Светлана» (1849 г., литография А. Руднева, изд. В. Лукина. ГИМ. № 22828). На ней изображены характерные гадания:

бросание башмачка за ворота в крещенский вечер, гадание в чаше с водой с перстнем и серьгами и т.п.

Не менее интересен и другой тип картинок, или иначе – гадательных листов. В XIX в. на такой лист бросалось пшеничное или ячменное зерно. На какое изречение оно падало – то и суждено было гадавшему. Впоследствии эти листы заменила гадательная книжка царя Соломона, содержавшая множество назидательных изречений. Подобные картинки, как и краткие толкователи снов и примет, подобно Брюсову календарю и «Новейшему карточному оракулу» (1858 г., литография К. Яковлева), выполняли магическую функцию и составляли в XIX в. непременную принадлежность почти всякого дома как в деревне, так и в городе, особенно широко они были распространены в купеческой и мещанской среде. Кроме того, были детские гадательные карты, которые, по свидетельству Д.А. Ровинского, напоминали картинки «Случаев описания и действ сказание»[ccclxxxii].

В лубочных картинках представлен один из популярнейших праздников русских – масленица. Ее отмечали все слои городского и сельского населения: «...и в огромнейших дворянских и в купеческих домах, и в простых избах крестьянских, и в трактирах, погребках»[ccclxxxiii]. Лубок демонстрирует особенности проведения масленицы в городе, которая сопровождалась сооружением множества балаганов, каруселей, зверинцев, цирковых и потешных представлений. Это листы: «Масленица» (1839), «Русская разгульная масленица» (1848 г., металлография П. Шарапова. ГИМ. № 23060; ГРМ. № 1491), «Русская масленица» со стихами «Вот и масленица мигом прикатила к нам как раз ...» (1862 г., литография Ф. Иорданова. ГЛМ. № 40222/46), «Паровой самокат под Новинским» (1859) и др. Лубок помогает воссоздать характер народных увеселений, зрелищных и развлекательных форм массовых гуляний, указывает место их проведения и в этом отношении он служит ценным историческим источником.

На картинках отражены один из видов масленичного увеселения – кулачные бои. Одна из них, издававшаяся во многих вариантах, называлась

«Удалые молодцы, добрые бойцы». На ней изображена схватка двух молодых людей, победителя ожидает награда: «два яйца всмятку». Масленичная неделя не обходилась без медвежьих игр. Хотя они запрещались, как обычай языческий, представление это всегда собирало множество зрителей, особенно пляски медведя с козою (козу при этом изображал один из участников)[ccclxxxiv]. Существовали многочисленные варианты картинок: «Медведь с козою проклажаются», «В Марьиной роще» (1865 г., металлография Е. Яковлева), «А ну-тка, Мишенька Иваныч». Персонажи этих картинок снабжены традиционными атрибутами – медведь пляшет «трепака» с балалайкой, коза – с ложками и бубенчиками. Слева – молодая пара, любуясь забавным зрелищем, пьет чай у самовара. Стихи под картинкой раскрывают смысл праздника.

Еще одним видом развлечения на масленицу было катание в разукрашенных санях и дрожках («Катание на дрожках», 1830–1840-е годы. ИРЛИ. Музей. № 78166; ГМИИ). Как отмечает М.М. Громыко, санное катание на лошадях компаний нарядной молодежи, воспринятое от крестьянства всеми слоями населения, «нашло отражение не только в лубке, но в народной и профессиональной живописи, вошло в фольклор и литературу». В целом картинки, иллюстрирующие масленицу, подтверждают мнения исследователей, что этот праздник вобрал в себя множество разных по происхождению, времени и функции элементов[ccclxxxv].

В картинках отражены такие праздники, как Семик и Троица, которые завершали весенний период и знаменовали наступление лета. Семик отмечали в седьмой четверг после Пасхи, перед днем Святой Троицы, который праздновался после Семика в воскресенье. Они отразились в народном песенном творчестве и обрядах, в основе которых было завивание березки и плетение венков. И.М. Снегирев писал: «В Семик вся Москва представляла разгульный праздник... везде раздавались семицкие песни, с какими носили по улицам изукрашенную лентами и лоскутками березку толпы народа в венках из ландышей... При завивании венков обыкновенно поют известную песню “Ай, во поле липанька!”»[ccclxxxvi]. Один из эпизодов этого праздника запечатлен на

лубке «Песня» (1868 г., литография Е. Яковлева), но текст песни значительно сокращен.

Авторы лубочных картинок рисовали деревенский быт таким, каким они его себе представляли, это сказывалось не только на оформлении, но и на названиях. Названия многих лубков адресованы Семику как сельскому празднику, это усиливается текстами популярных народных песен, которые давались под изображением. Среди них были такие листы как «Семик или Гуляние в новой деревне» («Возле речки, возле мосту, по канавке травка росла…») (1831 г., ГПБ); «Семик в Новой деревне» («Во лузях...») (1852 г., металлография А. Логинова. ГПБ), «Песня» («Во лузях») (1857 г., металлография П. Шарапова. ГИМ. № 23461) и др. Некоторые из них есть в записях Московского цензурного комитета, например, «Семик, или Гулянье в Марьиной роще» (1830 г., от Соловьева, 1860 г., от А. Руднева) и др.[ccclxxxvii] На картинках изображались избы, хозяйственные постройки; девушки, одетые в сарафаны, с повязками или кокошниками на головах, мужчины в рубахах и кафтанах, на ногах – сапоги либо лапти. На одной из картинок – пляска, сопровождаемая игрой на балалайке. Несмотря на ряд достоверных деталей, здесь, как и в святочном цикле, – стилизованная деревня, или скорее – представление о ней горожанина.

Еще одну особенность этих картинок составляют тексты известных хороводных песен, исполняемых во время праздника. Это – «Во лузях», «Ай, во поле липанька», «Как на улице шумят» и др.

Отдельно необходимо сказать, что «песенный лубок», который так внимательно собирал и исследовал С.А. Клепиков, больше иллюстрирует подробности городского и деревенского быта, поэтому он не выделен мною в отдельную группу. Среди них есть «Новая песня. По улице мостовой, вдоль дорожки столбовой» (1858 г., в металлографии Логинова. ГЛМ. № 45165); «Песня. Отгадай моя родная, чего я так грусна» (литография А. Абрамова. ГЛМ. № 45712); «Песня «Ходили девушки по берегу»» (1857 г., издатель А. Морозов. ГЛМ. № 45795); «Катинька» («Во всей деревни Катинька...») (1854

г., в металлографии А. Лаврентьевой. ГПБ. № 51516), «Пой, пляши, кружись, Параша» (1853 г., издатель А. Кузнецов, в металлографии А. Кузнецова. ГИБ. № 51296), «Песня “Вечерком красна девица на прудок со стадом шла...”» (1850-е годы. ГРМ. № 1459) и др.

Семикско-троицкий цикл по разнообразию и сложности входивших в него элементов может быть сопоставлен с масленичным циклом. Не случайно на лубках эти два праздника соединялись. Картинка «Сказание о Честной масленице и Честном семике или Сказание о симике и о масленице» («Изволте посмотреть какая честь и похвала, как масленица к себе в гости звала») (1830-е годы. ГИМ. № 7344) неоднократно издавалась в различных вариантах. Специалист в области фольклора В.К. Соколова считала, что поздний обычай ряжения Семиком и Семихой как один из составляющих элементов праздника возник не без влияния лубочных картинок, изображавших Семика с Масленицей[ccclxxxviii]. Ф.И. Буслаев видел в них «не столько самостоятельное воспроизведение русского быта, сколько какой-нибудь случайный остаток тех же средневековых шутливых аллегорий, состоящих в связи с народными сценическими представлениями»[ccclxxxix].

Реже на картинках встречаются другие известные обряды, например, «похороны Костромы», во время которого хоронили русалку-чучело в виде куклы. По мнению Д.К. Зеленина, исследовавшего один из таких листов, русальные обряды по времени совпадали с древними обрядами в честь «заложных покойников»[cccxc].

Листы, посвященные календарным обычаям, лишены документальной точности и могут быть использованы для иллюстрации того или иного обряда лишь условно. На картинках мы чаще видим любование не реальной жизнью, а идиллической русской деревней, что очевидно даже из названия листов: «Сельские забавы» (1852), «Счастливое уединение» (1859), «Все прекрасно в этом мире». Ю.М. Лотман прав, когда утверждает, что лубок «изображает не бытовые сцены, а театральные изображения бытовых сцен»[cccxci].

Почти все народные (городские и сельские) праздники сопровождались и

песнями, и плясками: «...Венцом всех русских плясок, – писал М.И. Семевский, – служит общерусский народный танец “Казачок”, или еще более – “Камаринская” (названная так по одноименной песне)»[cccxcii]. Картинки с изображением русской пляски часто представлялись в Московский цензурный комитет: в 1829 г. – от Бартольди (получил Самахин), Путилова, Линдрота, в 1830 г. – от Соловьева, в 1831 г. – от И. Логинова (получил Питухин), Соловьева, Трухачева, в 1849 г. – от А. Руднева. В 1853 г, московский мещанин Василий Дмитриев представил в цензурный комитет картинку «Danse Russe villageoisie par A. Orlovsky», на которой стоял год ее создания – 1827. Это означает, что гравюра А. Орловского была прообразом всех последующих картинок, посвященных русской пляске. В 1857 г. поступила такая картинка от Потоловского[cccxciii].

Из семейных обрядов на картинках преимущественно запечатлена свадьба – разные этапы свадебной церемонии: сватанье, смотрины невесты, венчанье, праздничное застолье. На листе «Русская крестьянская свадьба» (1868 г., литография А.В. Морозова, ГПБ) представлена сцена поздравления молодых отцом невесты (или жениха). Многие картинки сопровождаются текстами известных народных песен, например, лист «Русская свадьба» – текстом песни «Государь ты наш, батюшка...» (1857 г., литография Н. Головина, изд. А. Абрамова); лист «Песня» – текстом песни «Отдал меня батюшка не в малую семью...» (1857 г., металлография В. Зернова. ГЛМ. № 45780; ГРМ. № 1496); лист «Русская деревенская песня» – текстом той же песни (1876 г., литография А. Абрамова. ГМИИ) и т.д. Встречаются и такие картинки: «Смотр» (1875 г., в металлографии А. Васильева. ГПБ. № 39322); литография П.Н. Шарапова. ГЛМ. № 6754); «Зять у тещи» (1857 г. ГЛМ. № 40222/31) и др.

Еще во второй половине XVIII в. были распространены картинки, иллюстрировавшие обряд сватовства с шуточными росписями приданого. Д.А. Ровинский установил связь этих росписей с подлинными росписями приданого, которые обычно делали в купеческих и духовных семьях[cccxciv]. Такие картинки печатали в мастерской И.Я. Ахметьева, известен даже автор их –

П. Чуваев. Не менее популярны пародии на обряд сватовства были и в XIX в. На картинке «Роспись приданого» (1858 г., металлография А. Лаврентьевой. ГЛМ) жених одет щеголем – в костюм, современный году издания листа, на нем камзол и брюки «дудочкой», в руках трость, у него тонкие усики, а невеста – во французском платье с оборочками, рюшами и лентами. Текст росписи приданого по сравнению с текстами на листах XVIII в. сильно сокращен.

В народном быту подобные росписи приданого сохранялись довольно долго. Е.Э. Бломквист установлено, что даже в начале XX в. в Ростовском уезде Ярославской и смежных уездах Владимирской губерний бытовали шуточные свадебные «указы», которые зачитывались во время свадебного обряда. «Текст этот вошел в быт, – сообщала она, – и с течением времени, переходя и переписываясь много раз, изменялся и дополнялся, утрачивались непонятные и не встречающиеся в быту слова, заменяясь понятиями из своего обихода, расцвечиваясь новыми выражениями и фактами»[cccxcv].

Листы, иллюстрирующие семейную обрядность, сообщают сведения о том, как постепенно менялась обстановка дома городского населения. На листе «Интереснейший разговор жениха с невестой» (1858 г., литография Логинова. ГЛМ) изображен интерьер мещанского дома: стены оклеены обоями, стулья на витых ножках с высокими резными спинками; за маленьким изящным столиком сидят жених и невеста: она – в утрированно декольтированном платье, отделанном кружевами, он – в поддевке, смазных сапогах.

Некоторые листы этого цикла можно выявить по названиям, зарегистрированным в Московском цензурном комитете: «Поезд с суженым» (1849 г., поступил от Руднева), «Славная свадьба, или благословение к венцу» (1853 г., от Морозова), «Уборная невесты», «Гаданье» (1859 г., от Морозова) и др. Лист «Сцены из русской национальной жизни: невесту отпускают к венцу» (1859) был издан в литографии Каткова (издатель Попов). Из картинок, в которых отразились обычаи, соблюдавшиеся при рождении ребенка, мне известна только одна – «Крещение на дому в деревне» (1868 г., от Морозова, 3000 экз.)[cccxcvi].

В лубке представлены быт и нравы различных сословий города и деревни.

Городской быт в картинках – это, прежде всего, быт купцов и мещан. Тема многих лубков, изображающих купечество, – назидательная: часто это наставления купцам, их приказчикам и женам. Купца, например, предупреждают, что он должен следить за нерадивым, хитрым и плутоватым приказчиком, который заботится не о благе хозяина, а куда как больше о собственном кармане: «Хозяины горюют, а прекащики пируют» или «Хозяивы горюют, а прекащички перуют» (1864 г., литография А. Емельянова; ВОКМ. № 13733/5). Осуждению подвергаются и те, кто растранжирив свое состояние, становятся неплатежеспособными и легко оказываются на краю бедности («Воздушное путешествие. Вот как в трубу вылетают. Кридиторов удивляют», «Вылетел в трубу», 1858 г.).

Купца легко узнать по традиционной поддевке и сапогах, однако купеческие дети одеты уже по моде, принятой в те времена для высших сословий общества: дочь – в роскошном платье и с прической на французский манер, сын – во фраке («Учитель пения», 1858 г.). Мещанин нередко показан в хорошо обставленной квартире или доме с претензиями на роскошь. Таков на одной из картинок разбогатевший портной в модном фраке, жилете и узких брюках.

Значительная часть картинок была посвящена теме о вреде пьянства («Раскаяние и разсуждение пьяницы – когда опорожнились карманы и сткляницы», 1859 г.).

Быт купцов, мещан, городских ремесленников, мелких уличных торговцев наглядно был запечатлен на известных литографиях И.С. Щедровского, В. Тимма, А. Белоусова, В. Рыбинского и других мастеров графики, получивших большое распространение с 1840-х годов. Не исключено, что многие из них были создателями лубочных картинок, среди которых встречаются изображения купца, сбитенщика, «господина, курящего цигарку» (1830), «русских разнощиков» (1831 г., от Ястребилова), «разнощиков,

расположенных в азбучном порядке» (1853 г., от Морозова)[cccxcvii]. Наконец, героями лубка стали чиновники и представители городских властей: городовые, городничие, квартальные надзиратели: «Бурмистр после сходки в кураже» (1844 г., БАН. № 353 луб.), «Сон подьячего» (1857 г., в металлографии Г. Кузнецова. БАН. № 378 луб.) и др.

Встречаются и такие листы как, например, «Песня о том, как жена пила пиво, а мужа накормить позабыла и как муж за то на нее не сердился и по глупости ей поклонился» (1857 г., в металлографии А. Руднева. ГРМ. № 1454). Картинки обличали незадачливых мужей и учили их уму-разуму, делалось это в шутливой форме («Урок мужьям простакам и женам щеголихам», или «Урок мужьям, мужикам деревенским беднякам и женам щеголихам» (1850-е годы. ИРЛИ. Музей. № 66135, № 60410).

Нередко в лубке отражали далеко не лучшие стороны городской жизни. Этому были посвящены, например, листы о ярославских крестьянах, подавшихся в «Питер» и Москву на заработки, соблазнившись рассказами: «То ли дело житье Питер! Погребков, трактиров много, чаем хоть голову облей». Особенно популярен стал образ сына, промотавшего в столице все накопленные деньги и вернувшегося домой оборванцем и без гроша в кармане. Посмеявшись над ним, односельчане дали ему хороший совет: «Поживи-ка здесь в деревне, похлебай-ка серых щей» («Возвращение на родину из Питера промотавшегося трактирщика»). В другом случае осуждается жадность сына, уехавшего в город для работы в «ресторациях» и не заботившегося о своей семье. Только когда отец отказал ему в присылке паспорта, он явился домой, сильно располневшим, жалуясь на то, что «едва мог прокормиться» («Возвращение ярославца на родину», 1858 г.). Еще нагляднее лист с таким названием: «Вот как в Москве ярославцы половыя трудятся с красотками веселятся, а в деревню без гроша босыя катают, родителей удивляют» (1850-е годы. ИРЛИ. Музей. № 66124). Соответственно два изображения, на одном из них веселое времяпровождение в трактире, на другом – суровое наказание отца нерадивого сына кнутом. Внизу текст: «В половых Ванюшка жил и Наташку

полюбил. Он в трактире понежился и деньжонками разжился...». Крестьяне с удовольствием покупали такие картинки в назидание своим сыновьям. Лубок становился связывающим звеном между городом и деревней, донося до жителей отдаленных деревень информацию о том, как «наши» в городе поживают. Горожане, в свою очередь, с интересом узнавали об обрядах и традициях деревни. Таким образом, лубок осуществлял важную коммуникативную функцию.

Повседневный труд крестьян изображен в немногих картинках: это – «Возвращение с покоса» (1852), «Возвращение с поля первой жатвы» (1857)[cccxcviii]. Крестьянский быт на них предстает в идеализированном, даже романтическом виде; желание художника подчеркнуть скорее достаток, чем бедность, очевидно.

В изображении всех праздников и обрядов, естественно, присутствует дух патриархальности. Условен также народный костюм, в отдельных случаях обнаруживающий влияние города. Женский сарафан с рубахой, девичьи повязки, кокошники – скорее символы, равно как мужские армяки, кафтаны, высокие шапки, колпаки.

Типичный для лубочных картинок вид крестьянской избы – это бревенчатые стены, маленькие окна, простой деревянный стол со скамьями вокруг него и вдоль стен, большая русская печь. Красный угол избы занят образами. На стене висят вышитые полотенца. Рядом с печью – умывальник и таз, иногда на стене висит балалайка. Обитатели избы чаще всего изображены за работой: крестьянка – у люльки или с веретеном, крестьянин – за плетением лаптей, рубкой дров, починкой обуви и т.п. С.А. Клепиков, когда писал, что «почти везде деревня идиллически-приукрашена»[cccxcix], был совершенно прав. По-видимому, объяснение этому можно найти в самой натуре русского человека, умевшего поработать и хорошо отдохнуть. Иллюстрируя обряды и обычаи, быт и нравы различных сословий, картинка сама становилась элементом праздника, внося в повседневную жизнь горожанина или жителя деревни ощущение радости и красоты.

Виды населенных пунктов, ландшафты, пейзажи, достопримечательности

Уже в 1829 г., когда Россия вела войну с Турцией, стали печататься листы с планами и видами Константинополя, турецкие пейзажи. В том же году сто пятьдесят листов поступило в Московский цензурный комитет от В. Логинова на тему «Парижские театры, изображения знаменитых театральных построек». В 1830 г. от майора Бекасова в цензурном комитете приняли «Вид Москвы при царе Михаиле Федоровиче» и «Вид церкви Василия Блаженного». В 1831 г. эта тема прочно вошла в тематику листов московских издателей М. Щурова и И. Стрельцова[cd].

Отсутствие сведений об издании листов на эту тему в комитете не означает, что они не издавались, оно может быть восполнено материалами музейных коллекций[cdi].

В 1850–1852 гг. в записях комитета появляются виды Тифлиса, Екатеринбурга, Казани с северной и южной стороны, Петропавловской гавани на Камчатке, Благовещенска, Верхотурья (1850 г., от А. Руднева); «Вид главной площади в Астрахани» (1852 г., от Ермакова); «Вид Кремля из-за Москвы-реки» (1852 г., от П. Черкасова); «Вид Москвы с Воробьевых гор», «Вид Москвы с северо-восточной стороны» (1857) и др. Часть достопримечательностей Москвы не сохранилась и дошла до нас только на картинках, например, «Вид Сухаревской башни и части Шереметевской больницы» (1856 г., 1867 г., литография А. Руднева. «Рис. с натуры свобод. художник Д. Струков». РГБ. № 70197–13, 7521).

Известно, что виды городов литографировали многие талантливые художники – А. Ястребилов, В. Турин и др. Часть картинок издавалась за границей специально для России, преимущественно французскими и немецкими фирмами – они предназначались для «высшего общества». Однако, учитывая повышенный интерес к таким картинкам и среди простых людей, владельцы мастерских, выпускавших лубочные картинки, издавали

упрощенный («олубоченный») вариант видов городов. Среди листов 1850-х годов можно встретить виды достопримечательностей разных стран с любопытными названиями: «Утро в Малаге», «Вечер в Швейцарии», «Полдень в Афинах», «Полдень в Венеции» (1852 г., от Руднева); «Ночь в Неаполе», «Утро в Венеции» (1853 г., от А. Стрельцова). В 1862 г. у А. Руднева выпущены картинки «Водопад на реке Рейн», «Путешествие по Ледовитому океану», виды Берлина, Мадрида, Брюсселя, Венеции[cdii].

В 1853 г. увидели свет листы «Московские достопримечательные здания», «Московское пожарное депо и московские пожарные знаки» (от Логинова), «Московская 4-я гимназия» (от А. Солоницкого); в 1853–1866 гг. – «Эдистонский маяк – указатель кораблям для избежания подводных камней и мелей» (от Смирновой), «Проспект семи башен в Константинополе» (от Лилье), «Ростокинская мануфактура Е.В. Молчанова» (от Кирстена), «Вид селения близ Петергофа» (5000 экз., от А. Морозова) и др. В мастерской И.А. Голышева выпускались виды Мстеры[cdiii].

Спрос на подобные картинки был вызван интересом к окружающему миру. Не случайно, что даже в селах Московской губерний встречались литографии с видами русских и иностранных городов[cdiv]. Познавательное значение этой тематической группы листов, несомненно, велико.

Женские портреты

Изображения женщин в лубочных картинках исследователи как особую тему никогда не выделяли. Тем не менее, наличие этой группы листов в тематике лубка очевидно.

Интерес лубочных предпринимателей к этому новому для XIX в. виду картинки, без сомнения, пробудили иностранцы. Из наиболее известных французских фирм, обосновавшихся в Москве, назовем Daziaro, Marotte и Mine; последняя выпускала картинки для парикмахерских. Равно как мода на одежду, прически, манеры в большей степени диктовалась французскими законодателями мод, так и мода на этот вид графики диктовалась ими же.

Вначале эти картинки украсили городской интерьер. В 1850-е годы картинки с прелестными одалисками и купающимися сильфидами, изданные в мастерской И.А. Голышева, получили распространение во Владимирской губернии[cdv].

О значительном интересе к этой теме говорят и архивные материалы. В 1829 г. в Московский цензурный комитет от владельца литографии Линдрота впервые поступила на просмотр картинка, изображавшая женскую фигуру. Позже от него были приняты другие картинки: женские фигурки и головки; довольно часто аналогичные листы поступали от Бартольди. В 1830 г. от Шубина поступил лист, «изображавший девицу»; затем портреты «Вариньки», «Сашиньки», «Лизы» от М. Щурова (обратно получил автор – Ястребилов); портреты от Логинова: Nannie, Valerie, Rosalie, Gabrielle и др. В 1831 г. портреты «Амалии», «Нанины», «Паулины», «Катиньки» и др. поступали от Бартольди, Стрельцова и М. Щурова. От Логинова были представлены сначала портреты Rosine, Charlotte, Pamela и Анны (получил Захар Куликов), а затем еще одиннадцать «женских фигур» без имен. Часты такие записи о листах: «картинка, изображающая женщину» (1831 г., от Ястребилова), «картинка, изображающая женскую фигуру» – от Бартольди, Логинова, Трухачева[cdvi]. Скорее всего, это были аллегорические образы, а не портреты конкретных женщин. Как правило, надписи к листам делались в уменьшительно-ласкательной форме. Перечень имен довольно однообразен. Группу листов с женскими головками в разных видах и ракурсах сопровождали (от четырех до восьми строк) фрагменты лирических стихов А.С. Пушкина, в том числе из «Евгения Онегина». Такого рода листы пользовались успехом в мещанской среде[cdvii].

В 1831 г. появились жанровые картинки, женщина в их композиции играла главную роль. С 1849 г. количество таких лубков увеличивается: «Нескромность», «Любопытство», «Как это хорошо ко мне идет», «Безславная дочь» (от А. Руднева); в 1850 г. более всего листов с изображением женщин и жанровых сцен поступило от него же («Любовь делает счастливым», Charlotte, Louise, Katharina, Bianca, Laura, Nanni, Clara, Adelaida, Fenella)[cdviii].

Подобную продукцию продолжал тиражировать в 1857 г. А. Руднев: «Coquetterie», «Симпатия», «Attente», «Вдохновение», «Две молодые подруги», «Три грации», «Девица», «Сильфиды», «Турчанка», «Швейцарка», «Любовь», «Плут любви» и др. В 1859 г. Лукьянов издает картинку «Анета с двумя милыми подружками», в 1850–1852 гг. Логинов – «Лилию», «Розу»; а Стрельцов – «Я рвала цветы незабудочки», «Воздушный почтальон», «Всегда твоя», «Annchen», «Cersis bibter michs», «Emilie», «Julchen», «Un jour de la vie», «Luise»; в 1852 г. – Лилье; «The Neapolitan Girl» и др. Такие листы как «Я чай пью», «Любочка или невинная забава» (1860 г., от А. Абрамова) говорят, что в них изображались жанровые сцены[cdix]. В 1867 г. в мастерской И.А. Голышева были отпечатаны два портрета – «Анета» и «Августина» (по 5000 экз. каждый). Как и все издатели, он был вынужден подчиниться законам рынка[cdx].

Картинки, проникавшие в Россию из-за границы, встречали на своем пути преграду в лице Комитета цензуры иностранной. В 1853 г. им были рассмотрены двенадцать «иллюминованных эстампов вакхического и эротического содержания», принадлежавшие московскому издателю Лилье. Поскольку они продавались в Петербурге, местный цензурный комитет принял их к обсуждению на одном из своих заседаний и счел недопустимым их распространение «по причине заключающих в них сцен непотребства и безстыдства». Однако Комитет цензуры иностранной разрешил напечатать пять листов, и они вышли в свет с 1840 по 1852 г. (в 153 экз.), поскольку не представляли, по мнению комитета, «предосудительных и срамных сцен, которые бы явно оскорбляли приличия и добрую нравственность». Что же касается остальных картин под названием «Gloire a Venus», «Gloire a Bachus», «Une noce sans les grandes parents», «Le Champagne et l’amour « и др., они разрешены к печатанию не были[cdxi].

В некоторых случаях известны авторы картинок: в 1853 г. лист «Испанка» поступил от ученика Второй рисовальной школы Дмитрия Струкова, лист «Nanine» – от ученика художественной школы Дмитрия Рябинина[cdxii].

Краткие записи в книге регистрации Московского цензурного комитета за 1869 г. говорят о том, что модные картинки, точнее – картинки с изображением мод, пользовались спросом: «Мода» – от Бахмана (2000 экз.), «Мода» – от Морозова (20 тыс. окз.). К этой же группе можно отнести листы «Modes de Paris, Divors costumes d'Hiver» (1853 г., от П. Гебгарта, записанного как содержатель литографии «из Парижа»). Вероятно, последствия новшеств в женской одежде отражены на картинке «Что получится от моды» (1857 г., от Стрельцова)[cdxiii].

В картинках широко были представлены различные сцены на мифологические сюжеты с надписями на иностранных языках: «Bacchus et Ariadne», «Venua A. Minerve», «Psyche et Cupidon» (1857 г., от Лилье), «Danae and the Golden Rain» (1862), «Mars et Venus» (1870 г., от Морозова, 10 тыс. экз.), равно как листы с изображениями сильфид и наяд. Например, «Летний вечер воздушных нимф» (1857 г., от Е. Яковлева), «Водяные нимфы» (1857 г., от Морозова), «Сильфида» (1859 г., от Руднева) и др.[cdxiv]

Часть картинок цензура все же не разрешала к распространению ввиду «сомнительности» некоторых сцен. Например, по поводу отпечатанных в 1859 г. в Петербургской литографии А. Мюнстера пяти рисунков под общим названием «Пикник», решение цензурного комитета прозвучало так: «ни в одном из них не соблюдено приличие, последний же (лист) представленною в нем фигурою с ея обстановкою, прямо нарушает благопристойность». Цензору Бекетову «за допущенную им в сем случае неосмотрительность» было «поставлено на вид»[cdxv]. То есть и в этом случае цензура следила (в хорошем смысле этого слова) за нравственностью сограждан, не допуская распространения среди них картинок, способных вызвать нездоровую реакцию.

Картинки, изображавшие сцены в серале и гареме, появились еще во время Русско-турецкой войны 1829 г. Тогда же были выпущены листы с изображениями турецких монархов и красавиц гарема. Эту тему продолжили листы «Жизнь в серале» в четырех картинках (1860), «Красавица гарема» (1862 г., от Мамонтова) и др.[cdxvi]

Как хорошо видно по Сводной таблице, картинки с изображениями женщин и жанровых сцен выпускались ежегодно, начиная с 1829 по 1870 г. (см.: Приложение). Особенно много их было издано в 1850–1860-е годы; в 1862 г. они явно преобладали в тематике этого года – 190 листов. Почти все эти листы получили разрешение на выход в свет.

Интерес к этой теме говорит о переориентации на новые духовные запросы, которая происходила постепенно, внедряясь во все слои общества.

Картинки с изображением цветов, птиц, животных и сцен охоты

В 1829 г. листы для литографирования с изображениями бабочек были получены от Линдрота (забрал Иван Дмитриев), с изображениями льва и львицы, сцен охоты – от Трухачева, разных животных и 29 охотников – от Бартольди и пр. – всего 15 картинок. Встречаются записи о картинке, на которой изображена «блоха, в миллион раз увеличенная» (1829 г., от Трухачева, получил Гурьянов)[cdxvii].

Лошадей на картинках чаще всего изображали со всадниками – героями каких-либо войн; картинки демонстрировали мундиры русских, греческих, турецких солдат и офицеров (1829).

В 1830 г. картинки со сценами охоты поступили от Бартольди, В.Я. Ястребилова, Линдрота, а кроме того, – листы с изображениями цветов, собачек, барашка, волка и других животных. В 1831 г. выпускаются картинки со сценами охоты, со сценами игр детей и разных зверей; сцены охоты, в которых принимают участие женщины, близки к жанровым картинкам (от Бартольди). В 1850 г. сцены охоты в записях разнообразны: охота за львом, за кабаном (от А. Руднева); на бекасов, на диких уток, коростелей, зайца, барса (от Сиверса). Многие картинки удовлетворяли очень понятный интерес и любопытство людей к экзотическому, необычному: «Мексиканцы убивают бизона и дикого быка» (1854 г., от А. Лаврентьевой), «Бой азиатских охотников с гиппопотамом и крокодилами» (1860 г., от Е. Яковлева); «Негр, путешествующий на страусе»; «Охота за страусом», «Охота за носорогом»

(1859 г., от А. Руднева, получил Д. Зайцев), «Охота за бизонами в Америке» (1859 г., от А. Морозова); «Мифологические морские удавы и тритон» (1859 г., от Емельянова)[cdxviii].

Изображения экзотических птиц были изданы И.А. Голышевым: «Райские птицы», «Лирохвостый тенюр» (1857 г., 1870 г.). В 1866 г. «Райские птицы» были выпущены тиражом в 10 000 экз. В 1868 г. «Птицы певческие» изданы А.В. Морозовым тем же тиражом. Реже встречаются за те годы записи о картинках с видами цветов: «Василек» и «Анютины глазки» (1857 г., от Яковлева, получил Григорьев)[cdxix].

Многочисленные картинки с изображениями сцен охот и животных использовались в качестве мишеней в тирах. Увлечению картинками с подобными изображениями сопутствовала мода украшать дворянские бани, где даже стены в раздевальнях, вспоминал позднее И.А. Белоусов, были расписаны «сценами из охотничьей жизни – охотой на медведей с рогатиной, на львов, тигров и другими сюжетами»[cdxx].

Картинки для детей

С 1820-х годов начали издавать в качестве наглядных пособии азбуки и игры для детей. Они состояли из картинок, печатавшихся все в тех же частных мастерских, выпускавших лубочные картинки. В 1829 г. в Московский цензурный комитет от Линдрота поступили картинки под названием «Детские игрушки для вырезки на дерево» (на одном листе). В течение этого года подобные листы издавались неоднократно, среди них – «Картинки, изображающие разных зверей Эзопа для детей» (от университетской литографии), три карты к книге «Дитя-архитектор» (от Гурьянова); «Начальные правила рисования» (от Ястребилова), «Подарок милым детям с 14 картинками» (от Линдрота), «Детские игрушки» (от Бартольди), «Разные детские игрушки для азбуки», «Азбучные игрушки для гравирования» (от В. Логинова)[cdxxi].

С воспитательной функцией картинок, выпускавшихся также в виде занимательных игр на темы русской и всеобщей истории, истории искусства и

т.п., связана игровая и познавательная функции. Роль последней очевидна даже по названиям картинок, изданных в 1830–1831 гг.: «Подарок милым детям – из естественной истории» (от Бартольди), «Новый драгоценный подарок детям, служащий к познанию всеобщей географии с 36 географическими картами» и «Российская азбука, составленная из фигур естественной истории» (от Трухачева). Помимо русской азбуки, издавалась «Французская азбука, составленная из разных фигур» (1831 г., от Ладыгина)[cdxxii].

Лист «Подарок детям и прочим неграмотным» (1844 г. ГЛМ. № 27048) был действительно хорошим подарком начинающим обучаться грамоте. Он включает два симметрично расположенных изображения, иллюстрирующих на одном – урок, во время которого ученики прилежно внимают учителю; на другом – наказание нерадивого слушателя. Под изображением следуют наставления в виде стихов: «Всякий человек в письме поучайся, во службу Богу из млада отдайся...». Далее – печатные и письменные буквы азбуки, числа церковные и «цыфирные», слоги. Все это заключает текст, начинающийся со слов: «Всякое дитя, к сему должен стараться, и грамоте обучаться. Аще который отрок сие твердо изучит, тогда и к прочему чтению себя облегчит...». Думается, в такой назидательной форме были изложены тексты и других картинок.

В 1850 г. встречаются азбуки-картинки, изображающие породы лошадей, или составленные из карикатур. В 1857 г. издавались следующие листы: «Азбука-незабудочка» (от Думенкова), в 1862 г. – «Азбука в картинках» (от Васильева); в 1869 г. «Русская азбука в 29 картинках» в мастерской Шамина тиражом 1200 экз. (таким же тиражом в 1870 г.) и др.[cdxxiii]

Учебно-воспитательная функция этого вида лубка возрастает в 1860-е годы. Коллекции пейзажных картинок, картинок с изображениями птиц, зверей, видов иностранных городов и других сюжетов, превращались в целые альбомы. Многие картинки вышли из мастерской А. Руднева и предназначались, по-видимому, для городских детей. Забавны их названия: «Как весело мне с этим котиком», «С этим лошачком у меня большая дружба» (1862) – ясно, что на них

были изображены кадровые сцены, герои которых – дети и животные. Спрос на эти картинки можно представить по тиражам листов, изданных в 1866 г. в мастерской А.В. Морозова: «Этот кролик любит виноград», «С этим котиком большая дружба» (3000 экз.), «Детская игра», «Новая игра в кубики» (10 тыс.). В 1868 г. картинки для детей издавал Комитет грамотности (например, «Школа» в 2000 экз.) и др.[cdxxiv].

Место лубочной картинки в педагогике и истории игрушки прошлого века – особая тема, требующая специального исследования.

Карикатуры

В 1828 г, в Московский цензурный комитет были представлены две карикатуры без названия от Бларанбера; в 1829 г. – карикатуры от Линдрота (получил А. Михайлов); несколько карикатур, изображавших проведение каникул, на вокальный концерт, бедность, жадность и притворство – от Трухачева (получил И. Дмитриев). В 1830 г. некоторые карикатуры были с надписями на иностранных языках, например, от В. Логинова – «Academie de dessin», «Drawing School» (получил В. Богомолов). Иногда поступали карикатуры от Щурова (получал Ястребилов), от Шубина (получал Гусев); от Ястребилова, Двухкраева, Соловьева[cdxxv]. В 1853 г. пародийные картинки изготовлялись для папиросных «коробок в литографии Ф. Роппольта. В 1857 г. были изданы «Смех в карикатуре, или маленькие несчастья и много смеху»; в 1860 г. появились карикатуры на откупщиков (от В.А. Быкова); две карикатуры представил художник Астряхов. О возросшем интересе к карикатуре свидетельствуют «карикатурные альбомы» и «карикатурные удовольствия», издававшиеся в 1868, 1869, 1870 г. в литографии Лаврова (1000 экз.) и в 1871 г. – в литографии Емельянова[cdxxvi].

* * *

Названия лубочных картинок, выявленных по материалам цензурных комитетов, существенно дополняют музейные данные, дают возможность

установить, какие именно листы обращались среди населения. Архивные материалы показывают, что один и тот же владелец мастерской, как правило, выпускал все виды лубка, ориентируясь на текущие события и спрос.

Несмотря на преобладание в тематике лубка религиозных картинок, 1820-е годы характеризуются появлением новых тем. Издатели лубочных картинок живо реагировали на важные события, происходившие в стране, например, русско-турецкие войны, Крымская война, празднование Тысячелетия России, смена монархов. Однако спрос, конъюнктура, цензурные ограничения – все, от чего они зависели, не могли не влиять на выбор сюжетов.

Тематика картинок, рассчитанных на горожан, менялась чаще, подчиняясь моде, тогда как сельские жители предпочитали традиционный лубок. Картинки, иллюстрирующие быт и нравы российских сословий, позволяют представить изменения, происходившие в купеческой и мещанской среде.

С годами художественный уровень картинок становится выше во многом благодаря профессиональным художникам. Влияние иностранных мастеров привело к распространению в России прежде не свойственных традиционному лубку сюжетов, в частности жанровых картинок.

Постоянное обновление тематики лубка отразило изменение духовных запросов потребителя, его нравственных представлений и идеалов, а также свидетельствовало о расширении его кругозора.

В 1860-е годы разнообразие тематики лубка достигло своего апогея: только в 1862 г. через Московский цензурный комитет прошло 1280 названий различного содержания. Именно в это время завершается формирование тематики лубочных картинок. Тиражирование лубочных листов во все более крупных масштабах во второй половине 1860-х годов позволяют считать лубок элементом массовой культуры. Тематика и сведения о бытовании картинок говорят о многочисленных функциях этого жанра.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Лубок 1820–1860-х годов стал заметным явлением в жизни современного ему общества, в котором отразились интересы и духовные запросы жителей города и деревни. Привлечение новых данных позволили рассмотреть соотношение устойчивых стереотипов и динамических реакций на события общественной жизни, выявить причины той или другой тенденций, коренившихся в разных факторах социальной и культурной жизни.

Архивные материалы показали, что выпуск лубка держался на частном предпринимательстве, в котором большое значение имело право наследовать, что позволяло некоторым фамилиям умножать капитал и сохранять престиж предприятия на протяжении десятилетий. 20-е годы XIX в. можно охарактеризовать как особый период, в течение которого появилось большое число мастерских и частично литографий. Укрупнение мелких и разрозненных предприятий наметилось в 1850-е годы. С одной стороны, этому способствовали родственные связи, с другой – это происходило за счет слияния какой-либо мастерской начинающего и более энергичного предпринимателя. В эти годы увеличивается число литографий, постепенно заменивших прежние металлографии, поскольку они зарекомендовали себя на практике как более выгодные и перспективные предприятия. Именно в эти годы особого размаха достигла конкуренция между отдельными предпринимателями, что сказалось в первую очередь на количестве представленных в цензурные комитеты картинок и в частой смене хозяев мастерских. В 1860-е годы часть из них разорилась, не выдержав соперничества с более опытными содержателями технически лучше оснащенных литографий. Высокие тиражи этих лет – яркий показатель усилившейся борьбы на рынках сбыта между ними. Существенно изменился численный и социальный состав лиц, занятых в производстве, хотя принадлежность предпринимателей к купеческому и мещанскому роду, отчасти к крестьянскому, оставалась стабильной.

Серьезную конкуренцию отечественным «лубочникам» составляли иностранные фирмы, которые, внедрившись в предпринимательское дело,

постепенно расширяли сферу своего влияния. Однако, подчиняясь законам рынка, владельцы русских мастерских успешно и, главным образом, быстро перенимали опыт зарубежных мастеров: особенно это сказалось в тематике лубка.

Установленное авторство многих картинок существенно меняет представление о сущности лубка и мнение многих исследователей, что русский человек довольствовался своего рода «примитивом». Сведения о бытовании и тематике картинок стали серьезным аргументом, подтверждающим высокое духовное и нравственное предназначение лубка 1820–1860-х годов. Немалую роль в этом сыграли профессиональные художники.

Искусство лубка развивалось по своим канонам – отступление от них грозило предпринимателю потерей покупателя и рынка сбыта. Именно поэтому каждый владелец мастерской в близком и непосредственном контакте с художниками, граверами и цеховыми стремился придать своей продукции особо привлекательный вид, а значит, был заинтересован в привлечении талантливых мастеров, способных угадать спрос на тот или иной вид лубка. Архивные материалы помогли восстановить их имена, прежде считавшиеся безымянными, вложивших в создание картинки талант и выдумку.

Вмешательство государства и церкви в область распространения лубка в 1820–1860-е годы было достаточно активным. Однако все инстанции духовной и гражданской цензуры действовали согласовано и целенаправленно, подчиняясь одной и, можно сказать, благородной цели: изъятию из лубочных картинок всего, что могло затронуть не только интересы империи и церкви, правящих монархов, но и отдельной личности в том случае, когда содержание лубка противоречило общечеловеческим правилам морали и чести. Цензурные комитеты были призваны не только регламентировать выпуск лубка в количественном отношении – они препятствовали распространению среди сограждан «невыгодных суждений и понятий», разрешая к изданию, как подчеркивалось в уставах, «нравственные, полезные или, по крайней мере, безвредные картинки». Особенно важной была роль духовной цензуры,

заботившейся о «духовном здоровье» народа, об укреплении основ православия и преградившей путь всему тому, что могло поколебать догматы Русской Православной Церкви. И в этом отношении роль цензуры нельзя не признать положительной.

В 1820–1860-е годы спрос на лубочные картинки значительно возрос, и торговля ими стала весьма прибыльным делом. Соответственно увеличилось число торговцев – офеней, доставлявших свой ходкий товар практически во все уголки России; особо желанным гостем вездесущий ходебщик становился в далекой провинции и глухой деревне. Велика роль офеней как разносчиков свежей информации о событиях в столице и других городах, о войнах, о смене монархов и т.п. – в некоторых случаях картинки наглядно закрепляли захватывающий рассказ офеней. Именно благодаря офеням лубок стал украшением домов многих горожан и особенно крестьян.

Лубок этого периода, занимавшего полвека русской истории, был наполнен занимательным содержанием и был способен удовлетворять самые разные эстетические вкусы и духовные запросы. Преобладание картинок на религиозные сюжеты говорит об устойчивом интересе к этой теме. Лубок чутко реагировал на текущие события в стране и за рубежом, откликался на моду, не был чужд совершенно неожиданным для него изображениям женщин, жанровых сцен, достопримечательностей и т.п. В картинках отразились быт и нравы многих сословий, их обычаи и обряды – в этом и других случаях лубок был и остается неоценимым историческим источником для изучения нашего прошлого. Благодаря притоку новых тем стали известными произведения знаменитых писателей и поэтов, даже популярные народные песни обретали в них свою вторую жизнь. Тематика лубка отразила полифункциональность этого вида массовой графики, среди которой на первый план выступают познавательная и воспитательная функции картинок на исторические темы.

Наше исследование – лишь попытка осветить роль лубка в формировании русской народной культуры. Предстоит еще большая работа по сведению вместе всех видов источников, что даст возможность систематизировать

тематику лубочных картинок и выработать их единую классификацию. Именно это позволит полностью оценить роль лубка в нашей собственной истории.

* * *

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1*

Состав лиц, занятых в производстве лубочных картинок; число листов, представленных на цензуру и одобренных ею
(с 11 по 23 декабря 1828 г.)

Предъявитель картинок	Получатель картинок	Число картинок	
		Представленных на цензуру	Прошедших цензуру
1	2	3	4
Линдрот, содержатель литографии	Он же	2	1
Стрельцов, мещанин, содержатель металлографии	Он же	4	4
Бларанбер Ф., коллежский регистратор	Он же	1	
Щуров Михаил, содержатель металлографии	Он же	1	
Степанов, наборщик	Он же	1	1
Ахметьев Иван, содержатель металлографии	Он же	5	5
Логинов Василий, купец, книгопродавец, содержатель металлографии	Он же	1	1
	Итого:	15	12

* Здесь и далее составлено по: ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 11, 18–23, 30–33.

Таблица 2
Состав лиц, занятых в производстве лубочных картинок; число листов, представленных на цензуру и одобренных ею
(с 3 января по 23 декабря 1829 г.)

Предъявитель картинок	Получатель картинок	Число картинок	
		Представленных на цензуру	Прошедших цензуру
1	2	3	4
Логинов Василий, содержатель литографии	Он же, Богомолов Василий, Логинов Митрий, канцелярист Сергеев, Куликов Захар	176	156
Логинов Иван, «купецкий сын»	Он же, Кутов Федор, канцелярист Сергеев	4	1
Линдрот, содержатель литографии, литограф	Он же, Иванов, Михайлов Александр, Вадим Дмитриев, Ежов Андрей, Дмитриев Иван	97	31
Ястребилов, содержатель литографии, литограф	Он же, Ежов Андрей	9	7
Свешников Иван, мещанин, книгопродавец	Он же, Мансуров	19	8
Простючин, чиновник 12 класса	Он же	3	
Кузнецов Александр, «купецкий сын», книгопродавец	Он же, Глаголин	7	
Стрельцов, мещанин, содержатель металлографии	Он же, Гурьянов Иван, дворянин, Ежов	22	2
Шуров Михаил Петрович, «купецкий сын», содержатель металлографии	Он же	34	19

Афонин, гравер	Богданов	1	
Майков, майор	Ястребилов	2	1
Бажноков Александр, поручик	Он же	2	1
Галлер, адьюнкт	Ильин Василий, коллежский регистратор	1	1
Ахметьев Иван, купец, мещанин, содержатель металлографии	Он же, канцелярист Сергеев, купецкий сын Шуров	29	8
Курятников, мещанин, гравер	Он же	4	2
Щербатов Николай, гвардии поручик, князь	Он же	5	5
Иванов, резчик («рещик») духовной типографии	Он же	6	1
Соловьев, мещанин	Он же, Мансуров, Немов, К. Зилопов	21	
Диринг	Метнер	1	
Степанов, наборщик	Он же	4	2
Чижов, мещанин	Наумов	1	
Ежов Андрей, литографский мастер	Он же	1	1
Куликов Иван, гравер, «господский человек»	Он же	5	1
Наумов, цеховой мастер	Он же	6	
Ахапкин, инвалидный солдат	Он же, Гурьянов	1	
Гранов, коллежский регистратор из Костромы	Он же	170	170

Герасимов Алексей, крестьянин	Шуров	3	
Маликов, священник	Он же	1	
Гребнев, из университетской литографии	Он же	1	
Гурьянов Иван, отставной унтер–офицер, дворянин	Он же, Мансуров	35	6
Немов К., мещанин	Мещанин Ястребилов, Гурьянов	27	7
Фролов, мещанин	Он же, Сергеев	10	
Бартольди, литограф, содержатель литографии	Он же, Самахин, Лаврентий	14	
Путилов, прапорщик, коллежский регистратор	Он же	16	3
Шубин, ротмистр	Димитров, служитель	18	18
Трухачев, книгопродавец, мещанин	Он же, Гурьянов, Дмитриев Иван	26	
Сергеев, канцелярист	Он же	6	1
Фомин Иван, крепостной человек Булгакова	Дмитриев Ваня	1	
Метнер	Он же	1	
Бородин, купец, мещанин	Он же	3	
Соколов, крепостной	Он же	2	
	Итого:	795	459

Таблица 3

Состав лиц, занятых в производстве лубочных картинок; число листов, представленных на цензуру и одобренных ею
(с 3 января по 18 декабря 1830 г.)

Предъявитель картинок	Получатель картинок	Число картинок	
		Представленных на цензуру	Прошедших цензуру
1	2	3	4
Трухачев, книгопродавец, мещанин	Дмитриев Иван, Тромонин Корнилий	6	
Бартольди, содержатель литографии	Дмитриев Иван, Самохин, Гусев	28	2
Шуров М., «купецкий сын», содержатель литографии	Он же	18	7
Логинов Василий, «купецкий сын»	Богомолов Василий, Куликов Захар	31	4
Логинов И., «купецкий сын»	Богомолов Василий, Куликов Захар	14	
Контский	Он же	1	
Бильрот, «иностранец»	Вишняков	4	
Ахметьев Иван, мещанин, содержатель металлографии	Он же, Мансуров, Глухарев	12	
Глинка, цензор	Мансуров	1	
Тепляков, мещанин	Он же, Свешников	10	
Соловьев, мещанин, содержатель металлографии	Он же Попов, Соколов, Самахин, Акимов	14	3
Куликов Захар	Он же	1	
Шубин, ротмистр	Гусев Алексей	28	
Стрельцов Иван» мещанин, содержатель	Свешников, Шуров М.	7	1

металлографии			
Свешников И., мещанин, содержатель металлографии	Он же, Самахин	11	1
Бекасов, майор	Базунов	4	
Фролов, мещанин	Лаврентьев Андрей	2	
Линдрот, литограф, содержатель литографии	Серебренников, Тромонин, Ежов, Еракшин	48	3
Артемьев П., губернский секретарь	Он же	9	
Герасимов Алексей, мещанин	Он же, Глухарев	8	
Петров Алексей	Он же	1	
Сергеев, канцелярист	Он же	2	
Двухкраев С, купец	Завьялов, мещанин Егоров, мещанин И. Никитин	10	1
Ястребилов В. литограф, содержатель литографии	Он же, Титов	30	26
Флоров, студент	Он же	1	1
Путилов, прапорщик Второго Егорьевского полка	Он же	5	1
Шосткин, мещанин	Он же	1	
Венцель	Он же	1	
Васильев	Т. Пылов	3	
Ладыгин	Он же	1	
	Итого:	312	50

Таблица 4

Состав лиц, занятых в производстве лубочных картинок; число листов, представленных на цензуру и одобренных ею (с 2 января по 22 декабря 1831 г.)

Предъявитель картинок	Получатель картинок	Число картинок	
		Представленных на цензуру	Прошедших цензуру
1	2	3	4
Стрельцов И., мещанин, содержатель металлографии	Милов	11	
Путилов, прапорщик	Степанов	1	
Свешников, мещанин, содержатель металлографии	Он же	6	
Шуров Михаил, «купецкий сын», содержатель металлографии	Он же, Егоров, Свешников	38	
Логинов Василий, книгопродавец. содержатель металлографии	Он же, Богомолов Василий, Куликов Захар, Петухин	21	
Логинов Иван		4	
Герасимов Алексей, мещанин	Он же, Мансуров Федот	8	
Линдрот, содержатель металлографии	Воронин, Проумов	9	
Бартольди, содержатель металлографии	Он же, Тюстев Алексей, Стушелов, Самахин	40	
Трухачев Иван, содержатель металлографии	Он же, Мансуров, Михайло Тюстев	48	

Рудожский, губернский секретарь	Он же	1	
Куликов Иван, гравер	Он же	1	
Ладыгин, мещанин	Он же	1	1
Ахметьев И., мещанин, содержатель металлографии	Петров	1	1
Чижов, мещанин	Гусев Федот, дворянин Гурьянов, Мансуров, Егоров	6	6
Фролов Андрей, мещанин	Митюшин Сергей, Лаврентьев Андрей	3	6
Планин, крестьянин	Он же	1	1
Смирнов	Филшин	1	1
Соловьев, мещанин	Он же	2	5
Тимофеев, студент	Он же	1	
Петров А., мещанин	Он же	1	
Гурьянов, дворянин	Он же	3	
Тромонин	Он же	7	
Белов, служитель духовной типографии	Он же	2	
Егоров	Он же	1	
Ястребилов А., содержатель литографии	Он же, Иванов Даниил	6	
Шубин	Гусев	1	
Волохов, чиновник 10 класса	Он же		
От университетской типографии		1	1
	Итого:	233	22

Таблица 5

Состав лиц, занятых в производстве лубочных картинок; число листов, представленных на цензуру и одобренных ею
(с 14 января по 9 декабря 1849 г.)

Предъявитель картинок	Получатель картинок	Число картинок	
		Представленных на цензуру	Прошедших цензуру
1	2	3	4
Брылин Николай, переяславский мещанин	Он же	1	
Кириллов Василий, содержатель литографии	Он же, Соколов Антон	1	
Руднев А., содержатель литографии	Он же, Егоров Павел	49	
Логинов Александр, книгопродавец, содержатель металлографии	Зубов Иван, Брылин Николай	13	
Циммерман Николай, титулярный советник	Он же	3	
Петров Алексей, мещанин	Он же	1	
Долен	Он же, Степанов	2	
	Он же	9	
Шарапов Василий, мещанин, содержатель металлографии	Он же	1	
Стрельцов Алексей, содержатель литографии	Он же	7	
Чишкова, содержатель литографии	Она же	4	
Доброхотов В., коллежский секретарь	Он же	1	
Лилье Э., содержатель литографии	Он же	5	
	Итого:	96	

Таблица 6

Состав лиц, занятых в производстве лубочных картинок; число листов, представленных на цензуру и одобренных ею (с 13 января по 22 декабря 1849 г.)

Предъявитель картинок	Получатель картинок	Число картинок	
		Представленных на цензуру	Прошедших цензуру
1	2	3	4
Колесов Дмитрий Алексеевич, экономический крестьянин	Он же	3	
Логинов А., книгопродавец, содержатель металлографии	Он же	9	
Руднев А., содержатель литографии	Он же, художник Костров	43	
Черкасов Петр, вольноотпущенник	Он же	15	
Кирстен, литограф	Он же	1	
Сиверс, содержатель литографии	Он же	12	
Роппольт А.Ф., содержатель литографии	Он же, Черных Яков	2	
Лилье Э., содержатель литографии	Он же	5	
Шестаков Иван, канцелярский служащий	Он же	5	
Варажский	Он же	10	
Белянкин Архип, содержатель металлографии, мещанин	Он же	19	
Рибенцов Василий, унтер–офицер	Он же	4	
Стрельцов, содержатель литографии	Он же	11	

Шелковников Иона, содержатель литографии	Он же	13	
Петров Алексей, мещанин	Он же	1	
Благунина Анна, звенигородская мещанка	Он же	6	
Думенков Петр, крестьянин Головиной	Он же	63	
Ширяев Амфилохий, государственный крестьянин	Он же	1	
Кеппен Петр, ученик рисовальной графа С.Г. Строганова	Он же	3	
Жихарев Павел, коллежский регистратор	Он же	1	
Неизвестные лица		4	
	Итого:	231	

Таблица 7

Состав лиц, занятых в производстве лубочных картинок; число листов, представленных на цензуру и одобренных ею (с 13 января по 22 декабря 1849 г.)

Предъявитель картинок	Получатель картинок	Число картинок	
		Представленных на цензуру	Прошедших цензуру
1	2	3	4
Зернов, мещанин, содержатель металлографии	Он же	2	
Руднев Алекс., содержатель литографии	Он же,	52	
Стрельцов Алексей, мещанин, содержатель металлографии	Он же	19	
Логинов Алекс., книгопродавец, содержатель металлографии	Григорий Козлов	69	
Ермаков	Он же	1	
Черкасов Петр, гравер, цеховой	Он же	13	
Чембулатов А., студент	Он же	1	
Дмитриев Василий, цеховой	Он же	13	
Зайцев Дмитрий, дворянин	Он же	1	
Яковлев Ефим, мещанин, содержатель металлографии	Он же	11	
Белянкин Архип, мещанин, содержатель металлографии	Он же	9	
Андреев Ф., чиновник 14 класса	Он же	3	
Рачинский В., студент московского университета	Он же	1	
Бахман, содержатель литографии	Он же	1	
Шарапов, купец, содержатель металлографии	Он же	5	

Роппольт А., содержатель литографии	Он же	8	
Аксаков, надворный советник	Он же	1	
Солоницкий Александр художник	Он же	1	
Сидоров Александр, мещанин	Он же	1	
Лаврентьева Авдотья, содержатель металлографии, литографии	Она же, Голышев	2	
Ступин Иван, мещанин	Он же	5	
Сиверс, содержатель литографии	Ефим Яковлев	6	
Коротаев В., губернский секретарь	Он же	1	
Крашенинников, серпуховской мещанин	Он же	1	
Циммерман, содержатель литографии, (титулярный советник)	Он же	2	
Константинов, купеческий сын	Он же	1	
Добровольский Павел, чиновник 14 класса	Он же	1	
Кирстен, содержатель литографии	Он же	1	
Васильев Осип, мещанин, содержатель металлографии	Он же	31	
Лилье Э., содержатель литографии	Он же	15	
Соболев Григорий, цеховой мастер	Он же	2	
Морозов Андрей, крестьянин палаты государственного	Он же	1	
Продоков Малха Андреевич	Он же	3	
Рибенцов, отставной унтер–офицер	Он же	1	
	Итого:	285	14

Таблица 8
Состав лиц, занятых в производстве лубочных картинок; число листов, представленных на цензуру и одобренных ею
(с 17 января по 11 декабря 1853 г.)

Предъявитель картинок	Получатель картинок	Число картинок	
		Представленных на цензуру	Прошедших цензуру
1	2	3	4
Руднев А., содержатель литографии	Он же	23	4
Лаврентьева А., содержатель металлографии	Она же, Голышев	11	6
Морозов Андрей, крестьянин палаты государственного имущества	Он же	5	
Струков Дмитрий, ученик 2–й рисовальной школы	Он же	9	
Стрельцов Владимир, Мещанин, содержатель литографии	Он же, Стрельцов Владимир	9	
Стрельцов Аполлон, мещанин	Он же	3	
Лилье Эбергард, содержатель литографии	Фролов Сергей, Лилье Елизавета	32	
Соколов, художник	Он же	5	
Чуксин, содержатель литографии	Он же	11	
Гебгарт П. ("из Парижа"), содержатель литографии	Он же, Андреянов Степан	5	
Несевин Влатен, мещанин	Он же	1	
Логинов Александр, книгопродавец, содержатель литографии	Гультен Николай	10	

Питомцев, мещанин	Он же	1	
Роппольт Ф., содержатель литографии	Зимин Д.	15	
Заворцев Алексей, цеховой	Он же	11	
Яковлев Ефим, мещанин, содержатель литографии	Он же	1	
Васильев Осип, содержатель литографии	Заворцев Алексей	9	
Черкасов Петр, цеховой	Он же	6	
Дмитриев Василий, мещанин	Он же	5	
Белянкин Архип, мещанин, содержатель литографии	Он же	1	
Суров Сергей Павлович, послушник Покровского монастыря	Он же	2	
Рябинин Дмитрий, ученик художественного класса	Он же	8	
Румянцов Петр, коллежский секретарь	Он же	1	
Солоницкий Александр, художник императорской Академии художеств	Он же	1	
Андреев Федор, чиновник 14 класса, коллежский регистратор	Он же	4	
Мартынов, коллежский секретарь	Он же	1	
Федоров Ларион, губернский секретарь	Он же	1	
Гжегожевский, ксендз, настоятель Римско–католической Петропавловской епархии	Он же	1	
Зернов Василий цеховой, мещанин	Он же	3	

Смирнова, содержатель литографии	Голышев	2	
Кузнецова Прасковья, мещанка	Она же	6	
Желтов, книгопродавец	Трапезни–ков Н.	1	
Благунина Анна, звенигородская мещанка	Она же	2	
	Итого:	206	17

Таблица 9

Состав лиц, занятых в производстве лубочных картинок; число листов, представленных на цензуру и одобренных ею
(с 1 января по 31 декабря 1853 г.)

Предъявитель картинок	Получатель картинок	Число картинок	
		Представлен–ных на цензуру	Прошедших цензуру
1	2	3	4
Ахметьев, содержатель литографии	Он же	2	2
Руднев А., содержатель литографии	Он же	36	36
Лилье Э., содержатель литографии	Он же Лилье Елизавета Ивановна	21	21
Хитрова, содержатель литографии	Стрельцов Владимир, Иванов Гаврило	15	15
Логинов Александр, содержатель литографии	Гультен Николай	17	17
Чуксин, содержатель литографии	Он же	9	9
Кирстен Герм., содержатель литографии	Воробьев Иван	6	6
Роппольт, содержатель литографии	Зимин	3	2
Мартынов, содержатель литографии	Он же	1	1
Гебгарт, содержатель литографии	Андреянов	4	4
Бахман, содержатель литографии	Он же	1	1
	Итого:	115	115

Таблица 10

Состав лиц, занятых в производстве лубочных картинок; число листов, представленных на цензуру и одобренных ею (с 2 января по 31 декабря 1854 г.)

Предъявитель картинок	Получатель картинок	Число картинок	
		Представлен– ных на цензуру	Прошедших цензуру
1	2	3	4
Смирнова, содержатель литографии	Федоров Л.	2	2
Руднев, содержатель литографии	Гавриловский Михайло	48	48
Чуксин, содержатель литографии	Он же	19	19
Лаврентьева, содержатель литографии	Голышев Иван, Малха Продаков, Черкасов Петр, Продоков Андрей	21	21
Лилье Э., содержатель литографии	Голышев Иван, Сухов А.	9	9
Семен, содержатель литографии	Глезер	2	1
Шамин Михаил, содержатель литографии	Питомцев Леонид	22	22
Васильев Осип, содержатель литографии	Голышев, Морозов Андрей	16	16
Ефимов Феодор, содержатель литографии	Он же, Иванов Иван	7	7
Яковлев Ефим, содержатель литографии	Он же	14	14
Бахман, содержатель литографии	Художник Солоницкий, Чернышев	3	3

Арапин Еф., содержатель литографии	Он же	3	3
Хитрова, содержатель литографии	Стрельцов Апполон, Петров, Стрельцов Сергей, Хитров	18	18
Логинов Александр, содержатель литографии	Гультен	6	6
Белянкин А., содержатель металлографии	Он же	9	8
Шелковников, содержатель литографии	Курятников	1	1
Тепляков, содержатель литографии	Стрельцов, Богданов	4	4
Роппольт, содержатель литографии	Он же	1	1
Афанасьев, содержатель литографии	Он же	1	1
Кирстен, содержатель литографии	Щукин	1	1
Стрельцов, содержатель литографии	Стрельцов Сергей	1	1
Чуланов П., содержатель литографии	Он же	1	

Итого: 209 205

Таблица 11
Состав лиц, занятых в производстве лубочных картинок; число листов, представленных на цензуру и одобренных ею
(с 11 января по 30 декабря 1857 г.)

Предъявитель картинок	Получатель картинок	Число картинок	
		Представленных на цензуру	Прошедших цензуру
1	2	3	4
Васильев О., содержатель металлографии	Он же, Савельев	16	10
Головин, содержатель литографии	Абрамов	10	10
Шелковников И., содержатель	Сыроежин	2	2
Бахман, содержатель литографии	Н. Зенгер, А. Сажиров	5	5
Шарапов Алексей, содержатель литографии	С. Стрельцов	79	53
Стрельцова Аграфена Алексеевна	Шарапов Алексей, С. Стрельцов	33	12
Дене, содержатель литографии	Кудрявцев	3	2
Семенов, содержатель литографии	Мамонтов	2	1
Белянкин А., содержатель металлографии	Он же	2	1
Руднев А., содержатель литографии	Гальцов Владимир, Лобов, Крученников В.	86	44
Яковлев Е., содержатель литографии	Он же, Абрамов, Григорьев	57	20
Кузнецов, содержатель металлографии	Васильев, Врунов, Шарапов	33	31
Морозов А., содержатель	Покровский, мещанин	25	10

литографии			
Абрамов А., содержатель металлографии	Он же	1	1
Тарачкова	Абрамов	1	1
Дмитриев В., цеховой	Гусев	6	3
Голышев, содержатель литографии в с. Мстера	Иорданов	17	5
Стрельцов	Шарапов	6	6
Кирстен, содержатель литографии	Митюгин	1	1
Лаврентьева, содержатель литографии	Майоров	3	1
Шарапова, содержатель литографии		2	2
Логинов, содержатель литографии	Шарапов, Нерилин Филиппов Н.	38	6
Лукьянов, содержатель литографии	Абрамов, Покровский	15	4
Кудряков Н., содержатель литографии	Кудряков Н., содержатель литографии	27	3
Емельянов, содержатель металлографии	Покровский	5	1
Цветков, содержатель металлографии	Никитин Антип, Абрамов	6	
Иорданов, содержатель литографии		3	1
Ефимов, Иорданов содержатель металлографии		5	

Потоловский, содержатель литографии	Иорданов	11	1
Гаврилов, содержатель литографии	Он же	1	1
Эргот, содержатель литографии	Клетинщиков	2	
Афанасьев, содержатель металлографии	Белянкин Архип	1	
Думенков, содержатель металлографии	Думенкова Анна	1	
Лилье, содержатель литографии	Он же	29	
Покровский, содержатель	Он же	1	
Прокофьев А., содержатель	Врунов Василий	4	
Шамин И.М., содержатель	Он же	5	
	Итого:	554	247

Таблица 12

Состав лиц, занятых в производстве лубочных картинок; число листов, представленных на цензуру и одобренных ею (с 5 января по 24 ноября 1859 г.)

Предъявитель картинок	Получатель картинок	Число картинок	
		Представленных на цензуру	Прошедших цензуру
1	2	3	4
Лукьянов Петр, содержатель металлографии	Он же, Абрамов, Мамонтов Михаил Покровский	36	32
Емельянов, содержатель металлографии	Покровский, Абрамов, Шилов Сергей, Васильев	16	15
Прокофьев, содержатель металлографии	Врунов	24	22
Яковлев Е., содержатель литографии	Григорьев, Мильтен Алексей Степанович, Степанов	30	24
Логинов, содержатель металлографии	Шарапов, Филиппов Николай	9	7
Лилье, содержатель металлографии	Покровский, Любимов С.	2	2
Голышев, содержатель литографии в Мстере	Он же	39	34
Шамин, содержатель литографии	Жуков	1	1
Иорданов, содержатель литографии	Он же, Михайлов	14	14

Руднев, содержатель литографии	Зайцев Дмитрий	81	80
Венцель, содержатель литографии	Меллер Карл	14	14
Стрельцов, содержатель литографии	Прокофьев Степан, крестьянин	1	1
Кирстен, содержатель литографии	Маторин	1	1
Потоловский С., содержатель литографии	Он же, Донской Василий	10	10
Цветков, содержатель литографии и металлографии	Василий Степанов(ич), Щукин, Потоловский, Антип Никитин	7	6
Бахман, содержатель металлографии	Песлер Роман	2	2
Покровский, содержатель металлографии	Он же	2	2
Титов, содержатель литографии	Титов Я.Ф., Художник	1	
Шарапов, содержатель металлографии	Он же	1	1
Семенов, содержатель литографии	Он же	17	17
Катков, содержатель литографии	Он же	1	1
Кудряков Н., содержатель литографии	Он же, Михайлов	4	4
Морозов, содержатель литографии	Михайлов	28	28

Васильев, содержатель литографии	Он же	1	1
Евреинов, содержатель литографии	И. Фролов	1	1
Лаврентьева, содержатель литографии	Она же	1	1
Стрельцова, содержатель литографии	Шарапов	2	2
Дмитриев, содержатель литографии	Он же	1	1
Боклевский, художник	Зайцев Дмитрий Алексеевич	1	1
Неизвестное лицо		1	
	Итого:	349	321

Таблица 13

Состав лиц, занятых в производстве лубочных картинок; число листов, представленных на цензуру и одобренных ею
(с 2 января по 21 декабря 1860 г.)

Предъявитель картинок	Получатель картинок	Число картинок	
		Представленных на цензуру	Прошедших цензуру
1	2	3	4
Струков Д., художник	Кудрявцев Андрей	1	
Шамин М.П., содержатель литографии	Он же	16	
Середский, студент Московского университета	Он же	6	
Руднев, купец	Зайцев Д., Михайлов М. Мамонтов	98	
Борисов Василий, мещанин	Он же	1	
Льгов П.М., подольский мещанин	Он же	1	
Логинов, содержатель литографии	Нерилин	4	
Семенов, содержатель литографии	Реухов, Соловьев	14	
Катков, литограф		1	
Кузнецов А.Гавр., купец	Льгов	3	
Абрамов Антон, купеческий сын	Он же	11	
Портнов Г.Як., крестьянин палаты государственного имущества		1	
Врунов, крестьянин	Он же	4	
Бахман. Николай Константинович	Ф. Песслер, Михайло	6	

Оболенский, князь	Он же	1	
Иорданов, владелец литографии	Он же	1	
Никитин Антип, мещанин	Он же	3	
Соловьев	Он же	1	
Боклевский, художник, «академик живописи»	Он же	25	
Голышев И.А., содержатель литографии в с. Мстера	Он же (или по почте)	31	
Покровский И., мещанин	Он же	3	
Сидоров, мещанин	Щукин Б.	4	
Зайчневский П., студент	Он же	1	
Зайцев Д.А., дворянин	Он же, Дмитриев	20	
Эргот	Он же	2	
Стрельцов Николай Константинович, содержатель литографии	Он же	1	
Яковлев, литограф	Дегаев	31	
Константинов, титулярный советник	Он же	1	
Мамонтов М., мещанин	Мам. Михайло	8	
Иванов А., литограф	Он же	1	
Морозов Андрей В., содержатель литографии	Он же, Мартынов В., Михайлов	45	
Лютер	Он же	1	
Шарапов, купец, владелец мастерской	Голубков, Тестов Ю.	5	
Балахов Мих.Павл., мещанин	Он же	1	

Кирьянов, коллежский советник	Он же, Добронравов	39	
Серебряков М.Ф.	Он же	1	
Астряхов, художник	Он же	2	
Михайлов	Он же	2	
Латышев А.А., мещанин	Он же	1	
Самахин Иван Александрович, свободный художник	Он же	1	
Кудряков Н., художник, домашний учитель	Он же	8	
Белоусов, художник	Он же	1	
Быков Влад.Алекс, губернский секретарь	Владимир Копанев	1	
Балашевич	Он же	1	
Двухкраев, мещанин	Он же		
Лебедев, мещанин	Он же	2	
Проценко, мещанин	Он же	1	
Поздняков	Он же	1	
Кирстен, литограф	Он же	1	
Дмитриев, коллежский регистратор	Самойлов Мих.Мих.	9	
Другие лица		17	
	Итого:	446	

Таблица 14

Состав лиц, занятых в производстве лубочных картинок; число листов, представленных на цензуру и одобренных ею (с 13 января по 17 ноября 1862 г.)

Предъявитель картинок	Получатель картинок	Число картинок	
		Представленных на цензуру	Прошедших цензуру
1	2	3	4
Голышев, содержатель литографии	Он же, Распопов или по почте	5	
Руднев А., содержатель литографии	Он же, Михайлов Алексей	247	
Мамонтов М., содержатель литографии	Он же, Фадеев Петр Захаров(ич), Корнеев	55	
Ерин Клавдий Акимович, купец	Он же	101	
Шервуд, содержатель литографии	Он же	1	
Яковлев Е., содержатель литографии	Кисляков Николай Федорович	148	
Белов Алексей, мещанин	Он же	1	
Зайцев, дворянин	Суржин Мойша, Тульпа	38	
Петров	Он же	5	
Ионышев содержатель литографии	Он же	1	
Сиверс, содержатель литографии	Он же	2	
Абрамов, содержатель литографии	Он же В. Тукин	67	
Иорданов, содержатель	Он же	3	

литографии			
Морозов, содержатель литографии	Он же гравер Суроежин Александр, егорьевский мещанин Тимофей Михаилов(ич) Родионов, Александр Ф. Мендельмет, Александр Филиппов	242	
Цветков Б.	Он же	2	
Рыбинский, художник	Он же	2	
Логинов, содержатель литографии	Он же, Шарапов	63	
Шарапов, содержатель литографии	Егорьевский мещанин Тимофей Ми–хайлов(ич) Родионов	71	
Семенов	Он же	33	
Рудольф М. (изд. Бахман)	Он же	1	
Молодцов Е., купец	Он же	1	
От Веркольской заштатной пустыни	Монах Иона	1	
Родимцев Исидор Павлович содержатель литографии	Он же	13	
Васильев, содержатель литографии	Он же	10	
Думенков, содержатель литографии	Он же	11	

Стрельцов, содержатель литографии	Он же	4	
Федоров, владелец металлографии	Максимов	2	
Шнегул А.	Он же	1	
Никитин Антон	Антип	2	
Салаев	Он же	1	
Струков, художник	Он же	2	
Писарев Б., содержатель литографии	Он же	1	
Эргот, содержатель литографии	Быковский	7	
Дригай Ив., студент	Он же	3	
Емельянов		16	
Бегерман Ю.М.		1	
Иванов Иван, литограф, цеховой	Он же	27	
Другие лица		9	
	Итого:	1280	

Таблица 15
Лица, занятые в производстве лубочных картинок;
число листов, представленных на цензуру и их тиражи
(с 16 июля по 17 декабря 1866 г.)

Предъявитель картинок	Число картинок	Тираж
1	2	3
Морозов	77	1000–5000, 10000
Голышев	33	5000, 10000
Богданов	3	5000
Абрамов	17	1000, 10000, 20000
Стрельцов	4	1500, 2400
Авдулова	1	1000
Руднев	136	200–600, 800, 1000, 2400
Эргот	4	100, 1501 500
Яковлев	20	3000, 5000, 6000
Думенков	1	200
Готье	1	1800
	Итого: 297	

Таблица 16
Лица, занятые в производстве лубочных картинок;
число листов, представленных на цензуру и их тиражи
(с 4 января по 20 декабря 1867 г.)

Предъявитель картинок	Число картинок	Тираж
1	2	3
Руднев	190	100–800, 1000, 1200, 3500
Морозов	46	1200, 2000, 5000, 10000
Голышев	81	1200, 2000, 5000, 10000
Абрамов	48	2000, 10000
Гаврилов	32	1200, 2000, 2500, 5000, 10000
Симодаев	2	11000, 24000
Жаркова	11	100, 120, 400
Бахман	7	100, 150, 10000
Душенков	6	600, 8000
Тукин	3	50000
Яковлев	40	3000, 10000
Чусынов	1	500
Эргот	3	600
Лавров	4	1000, 5000
Авдулов	1	100
Другие лица	2	1300
	Итого: 477	

Таблица 17
Лица, занятые в производстве лубочных картинок;
число листов, представленных на цензуру и их тиражи
(с 13 февраля по 21 декабря 1868 г.)

Предъявитель картинок	Число картинок	Тираж
1	2	3
Эргот	2	100
Шамин	4	800, 1200
Ерин	1	5000
Абрамов	9	1000, 3000, 5000, 10000
Морозов	127	400, 450, 1000, 1300, 2000, 3000, 4000, 5000, 10000
Лавров	9	1000
Голышев	48	1200
Авдулов	1	600
Гаврилов	71	1000, 1200, 2000, 3000, 10000
Руднев	123	200–600, 800, 1200, 1500, 2000, 3000, 4200
Яковлев	119	1000–5000, 10000, 15000
Череднев	1	1200
Стрельцов	20	2400, 4200, 4800, 6000, 10000, 15000
Иорданов	1	100
Бахман	1	2000
Комитет грамотности	1	2000
	Итого: 538	

Таблица 18

Лица, занятые в производстве лубочных картинок;
число листов, представленных на цензуру и их тиражи
(с 1 января по 31 декабря 1869 г.)

Предъявитель картинок	Число картинок	Тираж
1	2	3
Гаврилов	19	10000
Абрамов	33	5000, 10000, 14000, 15000, 20000, 25000
Андроников	10	2000
Стрельцов	10	1200, 1600, 10000, 15000
Морозов	213	4000, 5000, 10000, 19000, 20000, 30000
Бахман	8	100, 500, 1200, 1500, 2000
Глушков	1	2000
Руднев	42	300, 400, 500, 600, 800, 1000, 1200
Кудряков	2	1000, 2000
Чульнов	2	1200
Жаркова	1	50
Селезнев	1	4000
Шамин	4	1200, 1500
Бутовский	1	1600
Варфоломеев	1	4000
Череднев		22000
Асторов	1	
Венери	1	100
Смирнов	3	6000
Мечников	2	1000, 2000
Яковлев	33	3000, 4000, 20000
Лавров	6	
Цуриков П.Г. (литография при художественно–промышленном музеуме)	2	
	Итого: 398	

Таблица 19
Лица, занятые в производстве лубочных картинок;
число листов, представленных на цензуру и их тиражи
(с 10 января по 23 декабря 1870 г.)

Предъявитель картинок	Число картинок	Тираж
1	2	3
Эргот	1	
Руднев	24	300, 400, 500, 600, 1200
Гаврилов	4	2000, 15000
Шамин	3	1200
Глушков	53	2000, 3000, 5000
Бахман	1	4800
Абрамов	23	5000, 8000, 10000, 15000
Авдулов	1	1000
Морозов	46	1200, 5000, 10000, 15000
Астахов	4	2400, 2500
Яковлев	3	500, 5000
Голышев	22	5000
Леман	2	1200
Стрельцов	2	1200, 5000
Федоров	3	5000
Миловидов	1	1200
Литография при художественно–про–мышленном музеуме	7	600, 1200, 3600, 20000
	Итого: 200	

Таблица 20а

Сводная таблица тематических групп лубочных картинок

Годы	На религиоз–ную тему	Портреты членов царствующей фамилии	Батальные сцены	Исторические личности и события разных стран и эпох	Портреты выдающихся людей
1828	–	–	14	–	–
1829	177	28	340	7	1
1830	12	59	112	6	18
1831	6	44	49	3	10
1849	5	1	–	15	–
1850	12	9	–	111	4
1852	27	16	–	48	21
1853	17	8	–	36	3
1854	1	11	152	6	2
1857	33	38	–	12	39
1859	37	39	31	5	11
1860	67	26	–	15	50
1862	103	137	–	66	82
1866	9	46	–	26	39
1867	24	71	–	53	64
1868	24	83	–	66	47
1859	19	44	–	59	24
1870	4	29	–	37	13

Таблица 20б

Сводная таблица тематических групп лубочных картинок

Годы	Картинки по мотивам сказок, былин	Картинки по мотивам литературных произведений	Календарные, семейные обычаи и обряды, быт и нравы	Виды населенных пунктов ландшафты, достопримечательности	Женские портреты	Изображения, птиц животных, цветов, сцены охоты
1828	–	–	–	–	–	–
1829	_–	–	4	161	6	16
1830	–	–	5	32	26	16
1831	–	–	6	11	39	10
1849	_–	25	10	10	17	
1850	–	14	5	15	16	9
1852	2	133	12	43	33	4
1853	–	14	32	23	30	7
1854	–	_–	10	6	4	1
1857	26	26	174	14	68	11
1859	17	9	83	12	43	17
1860	10	27	97	27	23	11
1862	25	17	157	75	190	43
1866	9	3	20	12	32	21
1867	18	9	61	27	37	31
1868	21	14	56	35	56	51
1869	13	9	44	21	25	35
1870	5	6	27	7	3	14

Таблица 20в

Сводная таблица тематических групп лубочных картинок

Годы	Картинки для детей	Карикатуры	Мелкие картинки для конфет, папирос и др.	Картинки, содержание которых неизвестно	Общее количество листов
1828	–	1	–	–	15
1829	26	11	9	9	795
1830	3	111	–	12	312
1831	40	4	6	4	233
1849	1	–	–	12	96
1850	2	–	–	32	231
1852	–	–	–	46	385
1853	3	–	1	34	206
1854	–	–	1	8	209
1857	2	1	–	100	544
1859	–	–	–	45	349
1860	–	3	–	90	446
1862	63	–	169	153	1280
1866	8	–	17	55	297
1867	8	6	23	55	477
1868	10	6	7	62	538
1869	15	10	37	43	398
1870	6	–	28	21	200

Список сокращений

АГВ – Архангельские губернские ведомости

АРГО – Архив Российского географического общества

АРЭМ – Архив Российскогоэтнографического музея

БАН – Библиотека Академии наук

ВГВ – Владимирские губернские ведомости

ВОКМ – Вологодский областной краеведческий музей

ГАВО – Государственный архив Владимирской области

ГИМ – Государственный исторический музей

ГЛМ – Государственный литературный музей

ГМИИ – Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина

ГПБ – Государственная публичная библиотека им. М.Е. Салтыкова–Щедрина

ГРМ – Государственный Русский музей (Отдел гравюры)

ЖМВД – Журнал министерства внутренних дел

ЖМНП – Журнал министерства народного просвещения

ИРГО – Императорское Российское географическое общество

ИРЛИ – Институт русской литературы РАН (Пушкинский дом)

ОЛЕАиЭ – Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии

ПСЗ – Полное собрание законов Российской империи

РГБ – Российская государственная библиотека

РГИА – Российский государственный исторический архив

РЭМ – Российский этнографический музей

РФ – Русский фольклор

СИ – Советское искусствознание

СЭ – Советская, этнография

ТКМ – Тотемский краеведческий музей

ЦГИАМ – Центральный государственный исторический архив г. Москвы

SUMMARY

Popular prints (“lubok” or “lubochnye kartinkee”) as a specific type of graphic art became widespread in Russia in the middle of 17th century to continue to the end of 19th century. On each individual stage of picture history its place and function in the life of people, scope and social nature had its peculiarities. Lubok frequently attracted the attention of various experts who paid more attention to 17th-18th centuries, the pictures of 19th centuries were least studied and ignored by contemporaries. That’s why the task to investigate them more obvious became clear.

The book deals with the problem of production, distribution and thematic range of lubok in 1820s-1860s.

Wide range of sources, mostly archive materials of the censorship committees, give a real picture of how lubok was produced. Beginning from 1820s a lot of new workshops (mainly lithographic studios) were appeared in Moscow which remained the centre of print making. Permission for opening such workshops were issued only upon checking the loyalty of the owners who were obliged to observe all the rules and laws of the goverment. However, lithography could not provide the refinement and versatility characteristics of engravings. Therefore, a mixed technique of picture production was used: the picture was engraved on a copper plate and reprint was then transferred to a lithographic stone, i.e. transferred from engraving. That explains the existence of metal engraving workshops along with lithographic studios. Next to Moscow, the village of Mstyora of Vladimir province was the largest centre of picture production,

blossoming in the second half of 19th century. Besides these centers, a lot of religious prints were produced in the monasteries.

The craft of colouring was closely connected with the production of pictures, and was particularly developed in the villages of the Moscow and Vladimir provinces. Mainly women and girls of peasant families were engaged in colouring the printed sheets, using mineral colours such as scarlet, green, yellow and red. Since each workshop owner was connected with a certain group of dyers, its colouring differed from the colouring made by other workshops. Starting from 1860s the introduction of chromolithographic machinery in Moscow allowed the workshop to produce multi-coloured prints and gradually outdated the manual labour of peasant craftsmen.

A wide circle of people of different classes and social strata participated in the creation of pictures. In the first half of 19th century one can find representatives of the nobility, as well as lower level officials, servicemen, students, merchants, petty bourgeoisie and peasants among the producers. From the beginning of 1860s the circle was narrowed so that merchants and members of the petty bourgeoisie alone became workshop owners, the production of the main volume of popular prints being concentrated in their hands.

For a long time the creators of the 19th century pictures were thought to be anonymous or at least unknown. Thanks to archives, we have managed to reveal, however, that prominent professional painters actually took part in the creation. These discoveries have confirmed the supposition that a certain group of craftsmen was working for one master, something which brought about individual versions of

the master's model. This makes it possible to distinguish the pictures of one workshop from the production of another.

Along with Russian employers there were foreigners who participated in the making of prints. It is known that in the early 19th century lithographic stones and machinery were delivered from Munich. In 1840s-1860s representatives of French companies such as Daziaro, Miné, Marotte and German firms supplied the Russian market with prints as well.

Archive materials on censorship show an important evidence of a peculiar system of control over lubok in 19th century. All censorship committees acted purposefully and in concord having one aim in mind – to detect and remove such lubok pictures which could touch upon the interests of the state and church and contradict the established norms of honour and moral. Committees not only regulated the production of engravings with respect to their quality and quantity but also protected the population from spreading of “disadvantageous judgments and notion”. In the case the role of censorship was positive. Actually, not until the charter of 1851 did the popular pictures acquire any status as official publications, then establishing e.g. the owners copyright to the original.

There was a vast demand for popular prints in Russia. In the 1860s edition rose from 50 to 30 000 copies of a single picture a year. Only in 1862 the Moscow censorship committee registrated 1280 titles of pictures. So, one can imagine how much it was on the whole. A great army of enterprising tradesmen called “ofeny” were selling their pictures even in most remote and cold part of empire. Moreover they did not limit their activities to the boundaries of Russia: some tradesmen were

selling pictures in Poland, Romania, Serbia, Bulgaria, Turkey. Large batches of the pictures of religious content were sold by tradesmen to the inhabitants of the north-western coast of America where they were used as icons.

The topics of the popular prints were as follows: religious subjects; portraits of the tsar family; scenes of the current military events; portraits of historical figures and events from various countries and epochs; portraits of prominent people; pictures illustrating popular fairy-tales, “bylyna” (Russian epic), literary works; calendar and family traditions and rites, everyday life and customs of various social groups of Russia; views of settlements, landscapes, sights; images of women, genre scenes; images of birds, animals, flowers; hunting scenes; pictures for children (ABC’s, training appliances, pictures for games); caricatures. The predominance of religious topics in popular pictures was quite obvious. To a certain extent the Russian Orthodox Church managed to keep religious prints under its control.

A wide range of sources give the opportunity to conclude that in the 1820s-1860s lubok as a whole was performing a considerable role and was prominent in the daily life of diverse strata of the population.

[i] В задачу автора не входило рассмотрение рисованных картинок, раскрашенных вручную акварельными или темперными красками. Рисованный лубок был распространен в местах проживания старообрядцев, где сложились традиции переписывания и оформления духовной литературы. См.: Русский рисованный лубок конца XVIII – начала XX века. Из собрания Государственного исторического музея / Сост. и автор текста Е.И. Иткина. М., 1992.

[ii] Токарев С.А. История русской этнографии. М., 1966.

[iii] Снегирев И.М. Русская народная галерея, или лубочные картинки // Отечественные записки. 1822. Т. 12. № 30. С. 84–96.

[iv] Владимирские губернские ведомости. 1843. № 21.

[v] Снегирев И.М. О простонародных изображениях // Труды Об-ва любителей рос. словесности. М., 1824. Кн. 10. Ч. 4. С. 119–I48.

[vi] Снегирев И.М. О лубочных картинках русского народа. М., 1844. С. 12; его же. О лубочных картинках русского народа // Сборник исторических и статистических сведений о России. М., 1845. Т. I. С. 199.

[vii] Снегирев И.М. Лубочные картинки русского народа в Московском мире. М., 1861.

[viii] Буслаев Ф.И. Разбор сочинения И. Снегирева «Лубочные картинки русского народа в Московском мире». М., 1861 // Отечественные записки. 1861. Т. 38. Кн. 9. Отдел «Критика». С. 1–66.

[ix] Голышев И.А. Лубочные старинные народные картинки. Владимир, 1670; его же. Собр. соч. Т. I. Вып. I. СПб., 1899. С. 14; его же. Лубочные старинные народные картинки // Труды Владимирск. губ. стат. комитета. Вып. VП. Владимир, 1869. С. 49–99 и др.

[x] Аксаков И.С. Исследование о торговле на украинских ярмарках // Труды ИРГО. СПб., 1858; его же. Украинские ярмарки. СПб., 1858; Безобразов В.П. Очерки Нижегородской ярмарки. М., 1865. Трахимовский Н.А. Офени // Русский вестник. 1866. № б; Максимов С.В. В дороге //

Отечественные записки. 1860. Т. 3. Июль–август; Собрание народных песен П.В. Кириевского. Записи П.В. Якушкина. Л., 1983. Т. 1.

[xi] Ровинский Д.А. Русские народные картинки. В 5 т. СПб., 1881, Прил.: Атлас. В 4 т. 1881–1893.

[xii] Ровинский Д.А. Русские народные картинки / Под наблюдением Н.П. Собко.. СПб., 1900. Т. 1–2. С. 66.

[xiii] Стасов В.В. Разбор сочинения Д.А. Ровинского «Русские народные картинки» (СПб., 1681) // ЖМНП. 1862. № 10. Отд. П. С. 12–401.

[xiv] Харламов И.Г. Народный русский юмор (по поводу «Русских народных картинок» Д.А. Ровинского) // Дело. 1881. № 12. Отд. 2. С. 1–36; Забелин И.Е. // Исторический вестник. 1881. № 10. С. 423–433; Бестужев-Рюмин К.Н. Заметки по поводу труда Ровинского // Там же. 1882. № 2. С. 496, и др.

[xv] Ровинский Д.А. Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. / Предисл. Н.П. Собко. СПб., 1895. Т. 1–2; Адарюков Ф.Я. Добавления к подробному словарю русских гравированных портретов. СПб., 1911; Обольянинов Н.А. Русские граверы и литографы. Добавление к словарю Ровинского. М., 1913.

[xvi] Блюммер Л.П. Чему могут служить лубочные картинки: Заметки по поводу современного вопроса о народной грамотности и народном образовании. СПб., 1859. С. 4–5; Арсеньев А.В. Темное царство лубочных книг // Сельское чтение. 1877. № 18. С. 394–402; Маракуев В.К. О школьных библиотеках. М., 1684; Пругавин А.С. Запросы народа и обязанности интеллигенции в области просвещения и воспитания. СПб., 1895.

[xvii] Федоров-Давыдов А.А. К вопросу о социологическом изучении старорусского лубка. М., 1927. С. 82.

[xviii] Рогинская Ф.С. Советский лубок. М., 1929. С. 20, 40.

[xix] Кожин Н.А., Абрамов И.С. Народный лубок второй половины XIX в. и современный. Л., 1929.

[xx] Дубин Б.В., Рейтблат А.И. Из истории изучения «народной» культуры города: незавершенная книга Н.Н. Никитина о русском лубке // СИ. 1986. № 20. С. 393; Никитин Н.Н. К истории изучения русского лубка // Там же. С. 403.

[xxi] Иванов Е.П. Русский народный лубок. М.; Л., 1937. С. 6.

[xxii] Берков П.И. Материалы для библиографии литературы о русских народных (лубочных) картинках // РФ. М.; Л., 1957. С. 353–363.

[xxiii] Русский лубок XVII–XIX вв. / Ред. и сост. В.С. Бахтин и Д.М. Молдавский. Автор текста Д.М. Молдавский. Л.; М., 1962.

[xxiv] Овсянников Ю.М. Русский лубок (Русские народные картинки XVII–XVIII вв.). М., 1968. С. 33.

[xxv] Клепиков С.А. О собирании лубочных картин. М., 1941; Он же. Лубок. М., 1939. Ч. I: Русская песня; Он же. М.Ю. Лермонтов и его произведения в русских народных картинках. М., 1949; Он же. Н.А. Некрасов и его произведения в русских народных картинках. М., 1949; Он же. А.С. Пушкин и его произведения в русских народных картинках, М., 1950, и др.

[xxvi] Балдина О.Д. Русские народные картинки. М., 1972.

[xxvii] Сакович А.Г. Русский лубок на дереве XVII–XVIII веков // Декоративное искусство СССР. 1971. № 10; Она же. Русский лубок на меди XVIII–XIX веков. Каталог выставки. М., 1971; Она же. Русский настенный лубочный театр XVIII–XIX вв. // Примитив и его место в художественной литературе Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 44–62, и др.

[xxviii] Народная гравюра и фольклор в России XVIII–XIX вв. (К 150-летию со дня рождения Д.А. Ровинского): Материалы научной конференции (1975). М., 1976.

[xxix] Островский Г.С. О природе русского городского изобразительного фольклора // СЭ. 1974. № 1. С. 104–112; Он же. Лубок в системе русской художественной культуры XVII–XIX вв. // СИ. 1981. № 2. С. 156.

[xxx] Пушкарев Л.Н. Русский лубок как памятник народной культуры. (И.С. Ивин-Кассиров) // Проблемы взаимосвязи литературы и фольклора. Воронеж, 1984. С. 87; Он же. Литературные обработки повести о Еруслане Лазаревиче в XVIII веке // Древнерусская литература и ее связи с новым временем. М., 1967. С. 211–213.

[xxxi] Горшков Ю.А. Торговля народными изданиями и концентрация торгового капитала в лубочном книжном деле пореформенной России (1860-1850-е гг.) // Книжное дело в России во второй половине XIX – начале XX века. Л., 1983. С. 107–124; Он же. Русский лубок: от мануфактуры к фабрике // Книга. Материалы и исследования. М., 1986. № 47. С. 103–115.

[xxxii] Рудакова Н.И. Лубочные картинки // Перо жар-птицы. Ярославль, I988. С. 81; Она же. Русские лубочные картинки второй половины XIX века (Гравюра на меди) // Русская и зарубежная графика в фондах ГПБ им. М.Е. Салтыкова-Щедрина. Л., 1991. С. 25–39, и др.

[xxxiii] The Lubok. Russian Folk Pictures. 17th to 19th century. Introduction and selection by Alla Sytova. Leningrad, “Aurora”, 1984. P. 5.

[xxxiv] Хромов О.Р. Историография русской лубочной картинки XIX столетия (И.М. Снегирев, Ф.И. Буслаев, Д.А. Ровинский). Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук, М., 1991.

[xxxv] Трахимовский Н.А. Указ. соч.; Голышев И.А. Собр. соч. СПб., 1899. Т. I. Вып. 1. С. 11.

[xxxvi] Ровинский Д.А. Русские народные картинки. СПб., 1881. Т. I. С. 1.

[xxxvii] Выставка иконописных подлинников и лубков, организованная М.Ф. Ларионовым. М., 1913. С. 8–9.

[xxxviii] Сакович А.Г. Русский лубок на меди ХУШ – начала XIX века. М., 1971. С. 5.

[xxxix] Коростин А.Ф. Начало литографии в России (1816–1818). М., 1943. С. 6.

[xl] Ровинский Д.А. Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. /

Под наблюдением Н.П. Собко. СПб., 1895. Т. 1. Стб. 291–292.

[xli] Голышев И.А. Собр. соч. СПб., 1899. Т. 1. Вып. 1. С. 9.

[xlii] ПСЗ. Т. 1. № 403. § 97–99.

[xliii] ЦГИАМ. Ф. 16. Оп. 5. Д. 9. Л. 15.; Оп. 10. Д. 2. Л. 3, 7, 11, 13.

[xliv] Там же. Л. 17, 23, 27, 31, 33.

[xlv] ПСЗ. Т. 1. № 403. § 100–101.

[xlvi] Ровинский Д.А. Подробный словарь русских граверов... С. 113.

[xlvii] Клепиков С.А. О собирании лубочных картин. М., 1941. С. 6.

[xlviii] Пушкарев И. Путеводитель по Санкт-Петербургу и окрестностям его. СПб., 1843. С. 447.

[xlix] Кожин Н.А., Абрамов И.С. Народный лубок второй половины XIX в. и современный. Л., 1929. С. 5.

[l] Снегирев И.М. О лубочных картинках русского народа // Сборник исторических и статистических сведений о России. М., 1845. Т. 1.

[li] РГИА. Ф. 1331. Оп. 1. Д. 10. Л. 29; Д. 3. Л. 10.

[lii] Голышев И.А. Богоявленская слобода Мстера Владимирской губернии Вязниковского уезда. Владимир, 1863. С. 1.

[liii] Рудакова Н.И. Литографская мастерская Голышева во Мстере // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. М., 1976. С. 222–223; ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 32. Л. 94 (№ 1129); Голышев И.А. Собр. соч. Т. 1. Вып. 1. С. 14; ГАВО. Ф. 604. Оп. 1. Д. I56; Пятидесятилетие книжного и картинного производства фирмы И.А. Голышева в слободе Мстере (1844–1894). Владимир, 1895. С. 14–15. Помимо Голышева свою металлографию завел было один из владимирских офеней Игнатий Акимов-Сорокин, но она просуществовала недолго. См.: Ровинский Д.А. / Под наблюдением Н.П. Собко. Русские народные картинки. СПб., 1900. Т. 1. Стб. 34.

[liv] Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб., 1899. Стб. 615.

[lv] РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Д. 3687.

[lvi] Михневич Вл. Исторические этюды русской жизни. СПб., 1682. Т. 2. С. 14.

[lvii] В Москве в 1840–1904 годах в фототипии А.В. Вильборг были изданы виды Троице-Сергиевской лавры, в мастерской Я. Траншеля – виды монастырей Новгородской епархии; в 1840–1910 годах в литографии В. Логинова, хромолитографии И.Д. Сытина и др. – виды монастырей Московской епархии; в 1853–1895 годах в литографиях М.Е. Лаппита и братьев Морозовых – виды монастырей Витебской епархии. В Одессе в 1854–1886 годах в литографиях Оболенского и В. Тиля были изданы виды монастырей Архангельской епархии // РГИА. Ф. 835. Оп. 4. Д. 1. Д. 2; Д. 21. Л. 19.

[lviii] Цветильный промысел (раскрашивание литографированных картин) // Сборник статистических сведений до Московской губернии: Отдел хозяйственной статистики / Сост. В. Орлов, И. Боголепов. М., 1879. Т. 6. Вып. 1. С. 99.

[lix] Снегирев И.М. О лубочных картинках русского народа. С. 192; Школа рисования художеств / Под ред. Д.М. Струкова. 1853. № 10; Голышев И.А. Собр. соч. Т. 1. В. 1. С. 4; Снегирев И.М. О лубочных картинках русского народа. М., 1844. С. 2.

[lx] Ровинский Д.А. Русские народные картинки / Под наблюдением Н.П. Собко. С. 63; он же. Русские народные картинки. СПб., 1881. Т. 5. С. 26.

[lxi] Доброхотов А. Деревенская литография // Сын Отечества. 1868. № 252. С. 4.

[lxii] Голышев И.А. Богоявленская слобода Мстера... С. 42–43.

[lxiii] Харизоменов С.А. Промыслы Владимирской губернии. М., 1882. Вып. 2. С. 35.

[lxiv] Цветильный промысел... С. 73–99.

[lxv] Иванов Е.П. Русский народный лубок. М., 1937. С. 12–13.

[lxvi] Ефебовский П.Е. Петербургские разносчики // Русский очерк. 40–50-

е годы XIX в. М., 1986. С. 34.

[lxvii] РГИА. Ф. 1331. Оп. 1. Д. 10. Л. 31.

[lxviii] Сакович А.Г. Русская гравюра XVI–XVII вв.: Русские народные картинки // Очерки по истории и технике гравюры. М., 1987. Тетрадь 12. С. 536–537; Она же. Русский лубок на меди XVIII – начала XIX века. С. 5.

[lxix] Ровинский Д.А. Русские народные картинки / Под наблюдением Н.П. Собко. Стб. 34, 39.

[lxx] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 11.

[lxxi] Орлов Б.П. Полиграфическая промышленность Москвы. Очерк развития до 1917 г. М., 1953. С. 125.

[lxxii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 18, 19.

[lxxiii] Там же. Оп. 1. Д. 20. Л. 9-И, Л. 73 (№ 579), Л. 74 (№ 593); Д. 31, 32.

[lxxiv] Клепиков С.А. И.А. Крылов и его произведения в русской народной картинке. М., 1960. С. 74.

[lxxv] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 33.

[lxxvi] Там же. Оп. 1. Д. 21.

[lxxvii] (Снегирев И.М.). Дневник И.М. Снегирева (1853–1865) и его воспоминания. М., 1905. Т. 2. С. 77.

[lxxviii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 22.

[lxxix] У С.А. Клепикова диапазон работы мастерской Гаврилова шире: с 1857 по 1877 г. // Клепиков С.А. А.С. Пушкин и его произведения в русской народной картинке. М., 1950. С. 76.

[lxxx] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 23.

[lxxxi] Горшков Ю.А. Промышленный переворот в полиграфической промышленности России (конец 1850-х – середина 1880 г.). Дисс. ... канд. ист. наук. М., 1985.

[lxxxii] Снегирев И.М. Лубочные картинки русского народа в Московском мире. М., 1861. С. 6.

[lxxxiii] Иванов Е.П. Указ. соч. С. 13; Клепиков С.А. Лубок. Ч. 1: Русская песня // Бюлл. Гос. лит. музея. М., 1939. № 4. С. 12.

[lxxxiv] Типографии и литографии в Москве // Книжник. 1865. № 10–11. Стб. 622–623. .

[lxxxv] Там же. Стб. 626.

[lxxxvi] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 5. Д. 126. Л. 39; Клепиков С.А. И.А. Крылов и его произведения... С. 74.

[lxxxvii] История Москвы. М., 1954. Т. 3. С. 281; ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 5. Д. 19. Л. 8; Д. 28. Л. 5; Д. 31. Л. 30; Д. 200. Л. 43; Д. 236. Л. 6; Клепиков С.А. А.С. Пушкин и его произведения... С. 77, 79.

[lxxxviii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 20. Л. 45.

[lxxxix] Клепиков С.А. А.С. Пушкин и его произведения... С. 79.

[xc] Клепиков С.А. И.А. Крылов и его произведения... С. 75.

[xci] Обольянинов Н.А. Русские граверы и литографы. Добавление к «Словарю русских граверов» Ровинского. М., 1913. С. 12.

[xcii] У С.А. Клепикова А. Морозов – владелец металлографии с 1860 по 1885 г. // Клепиков С.А. А.С. Пушкин и его произведения... С. 77; Пругавин А.С. Запросы народа и обязанности интеллигенции в области просвещения и воспитания. СПб., 1895. С. 284–285; Справочная книга о лицах, получивших на 1870 г. купеческие свидетельства по 1 и 2 гильдиям в Москве. М., 1870. С. 200.

[xciii] Рудакова Н.И. Указ. соч. С. 222; Клепиков С.А. И.А. Крылов и его произведения... С. 50; Голышев И.А. Воспоминания // Русская старина. 1879. Т. 24. С. 759.

[xciv] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 32. Л. 94 (№ 1129); Рудакова Н.И. Указ. соч. С. 222; Голышев И.А. Богоявленская слобода Мстера... С. 43; Он же. Воспоминания. С. 763; Ровинский Д.А. Русские народные картинки / Под наблюдением Н.П. Собко. СПб., 1900. Т. 1–2. Стб. 34; Доброхотов А. Указ. соч. С. 4; Занятия комитета грамотности. СПб., 1867. № 5–6. С. 94–95.

[xcv] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 23.

[xcvi] Голышев И.А. Сельская литография во Владимирской губернии // Ежегодник Влад. губ. стат. ком-та. Владимир, 1875. Вып. 1. Стб. 68.

[xcvii] ГАВО. Ф. 604. Оп. 1. Д. 14. Л. 2; Д. 60. Л. 5–6.

[xcviii] Типографии и литографии в Москве. Стб. 626.

[xcix] Клепиков С.А. И.А. Крылов и его произведения... С. 74; ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 20. Л. 85 (№ 685), Л. 86. (№ 697).

[c] Коростин А.Ф. Начало литографии в России (1861–1818). М., 1943. С. 81; Иванов Е.П. Указ. соч. С. 13.

[ci] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 11. Л. 55 (№ 66); Д. 20. Л. 73. (№ 582); Оп. 5. Д. 26. Л. 16; РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Д. 2483. Л. 1–4; Обольянинов Н.А. Указ. соч. С. 51.

[cii] Голышев К.А. Собр. соч. Т. XI. Вып. 1. С. 19.

[ciii] Известно, что в создании лубка участвовали представители «бекетовской школы»: В. Храмцев, Р. Степанов, А.А. Афанасьев, Ф. Алексеев, М.А. Кашинцев, Е. Кудряков и др. См.: Русская народная картинка XVII–XIX вв. Каталог выставки / Вступ. ст. А.С. Сытовой. Л., 1980. С. 10; Клепиков С.А. А.С. Пушкин и его произведения... С. 76–79.

[civ] Тевяшов Е.Н. Описание гравюр и литографий. СПб., 1903. С. 205; Виннер Ю. Егор Иванович Маковский. М., 1883; Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России. М., 1863. Кн. 1. С. 38–39.

[cv] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 11. Л. 3 (№ 25, 26/27), (№ 97), Л. 32 (№ 171), Л. 64–65 (№ 155–171), Л. 70 (№ 212–215), Л. 84 (№ 88), Л. 86 (№ 110, 111); Оп. 5. Д. 25. Л. 5–6.

[cvi] Ровинский Д.А. Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. СПб., 1895. Т. 2. С. 956.

[cvii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 18. Л. 107 (№ 204).

[cviii] Клепиков С.А. А.С. Пушкин и его произведения... С. 38, 79.

[cix] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 18. Л. 93 (№ 91), Л. 95 (№ 109, 110); Д. 19.

Л. 11 (№ 68), Л. 33 (№ 238), Л. 54 (№ 387, 388), Л. 71 (№ 517); Клепиков С.А. И.А. Крылов и его произведения... С. 50; Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. С. 754.

[cx] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 18. Л. 126 (№ 352, 353, 354, 360); Оп. 5. Д. 262. Л. 10–54.

[cxi] Там же. Д. 16. Л. 147 (№ 523), 159 (№ 626).

[cxii] Там же. Д. 19. Л. 29 (№ 206), Л. 36 (№ 257), Л. 38 (№ 277), Л. 25 (№ 168), Л. 38 (№ 282), Л. 48 (№ 344), Л. 44 (№ 317), Л. 71 (№ 516); Московский сборник. М., 1852. Т. 1. С. VII, VIII, X.

[cxiii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 18 (№ 124, 125); Д. 20. Л. 9 (№ 64–66); Клепиков С.А. Лубок. Ч. I: Русская песня; РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Д. 4208. Л. 2, 12; Голышев И.А. Собр. соч. Т. 1. Вып. 1. С. 14.

[cxiv] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 20. Л. 17 об.–18 (№ 126); Клепиков С.А. Лубок: Ч. I: Русская песня. С. 145.

[cxv] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 20. Л. 73 (№ 580, 591), Л. 60 (№ 485).

[cxvi] Там же. Д. 20. Л. 52 (№ 430), Л. 60 (№ 491), Л. 59 (№ 486).

[cxvii] Там же. Д. 20. Л. 24 (№ 180), Л. 25 (№ 181), Л. 25 (№ 186).

[cxviii] Клепиков С.А. А.С. Пушкин и его произведения... С. 77.

[cxix] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 31. Л. 68 (№ 555), Л. 48 (№ 366), Л. 65 (№ 523), Л. 82 (№ 694).

[cxx] Там же. Д. 32. Л. 22 (№ 228), Л. 55 (№ 659), Л. 108 (№ 1274).

[cxxi] Там же. Д. 33. Л. 32 (№ 295), Л. 107 (№ 975).

[cxxii] Кузьминский К. Художник-иллюстратор Л.М. Боклевский, его жизнь и творчество. М., 1910.

[cxxiii] Обольянинов Н.А. Указ. соч. С. 56. Известно «Полное собрание старинных и новых арабесков», рисованы С.А. Менцелем... с оного литографировал А.И. Самахин у В. Логинова» (М., 1836) Возможно, И.А. Самахин – его сын. См. также: Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. Стб. 624.

[cxxiv] Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. Стб. 661.

[cxxv] Занятия комитета грамотности. 1867. № 1–2. С. 17; ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 33. Л. 74 (№ 681); Клепиков С.А. Лубок. Ч. I: Русская песня. С. 17; Он же. И.А. Крылов и его произведения… С. 75.

[cxxvi] Клепиков С.А. О собирании лубочных картин. С. 15.

[cxxvii] Никитин Н.Н. К истории изучения русского лубка // СИ. 1986. № 20. С. 399–415; Островский Г.С. Лубок в системе русской художественной культуры XVII–XX вв. // Там же. 1981. № 2. С. 155.

[cxxviii] Алексеева М.А. Торговля гравюрами в Москве и контроль за ней в конце XVII–XVIII вв. // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. М., 1976. С. 153–154.

[cxxix] Ровинский Д.А. Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. / Под наблюдением Н.П. Собко. Стб. 32–33; Он же. Русские народные картинки. Стб. 76.

[cxxx] Снегирев И.М. Лубочные картинки русского народа в Московском мире. С. 16.

[cxxxi] ПСЗ. СПб., 1830. Т. 1. № 403. С. 550, 559, 566.

[cxxxii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 4; РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 483. Л. 1.

[cxxxiii] Коростин А.Ф. Начало литографии в России.

[cxxxiv] РГИА. Ф. 807. Оп. 1. Д. 237. Л. 1–3; Снегирев И.М. Лубочные картинки русского народа в Московском мире. С. 16; РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 466. Л. 14; Д. 467, 464.

[cxxxv] ПСЗ. Собр. 2-е. СПб., 1830. Т. 3. № 1979. С. 459, 471; § 4–5. С. 460; РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Д. 18. Л. 13 об.; Д. 60. Л. 1 об.–4.

[cxxxvi] ПСЗ. Т. 3. § 26. С. 463; Скабичевский А.М. Очерки истории русской цензуры (1700–1863). СПб., 1892. С. 222.

[cxxxvii] РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Д. 18. Л. 4, 11а; Д. 19.

[cxxxviii] ПСЗ. № 1981. С. 482.

[cxxxix] РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Д. 26; ПСЗ. § 29. С. 464.

[cxl] Снегирев И.М. Дневник. М., 1905. Т. 1–2; РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Д. 1218. Л. 2; Записки Сергея Николаевича Глинки. СПб., 1895; Глинка С.Н. Мое цензорство // Современник. 1865. № 9; Никитенко А.В. Записки и дневник. СПб., 1893. Т. 1–2.

[cxli] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 11. Л. 1–3, 3–49, 49–87.

[cxlii] Никитенко А.В. Записки и дневник. СПб., 1893. Т. 1: Моя повесть о самом себе. С. 237.

[cxliii] Ровинский Д.А. Русские народные картинки / Под наблюдением Н.П. Собко. Стлб. 81.

[cxliv] Скабичевский А.М. Указ. соч. С. 311.

[cxlv] Пушкарев Л.Н. Русский лубок как памятник народной культуры. С. 76; Сакович А.Г. Русская гравюра... С. 543.

[cxlvi] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 12, 13а, 136, 14–17, 27–29.

[cxlvii] ГАВО. Ф. 604. Оп. 1. Д. 60. Л. 5. Из письма А.Е. Мальмгрена к И.А. Голышеву от 28 июня 1896 г. В нем ошибочно вместо 1839 г. назван 1836 г.

[cxlviii] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 1718. Л. 1.

[cxlix] Там же. Ф. 772. Оп. 1. Д. 1649. Л. 9 об.

[cl] Там же. Оп. 1. Д. 1649. Л. 13 об.–14.

[cli] Там же. Ф. 607. Оп. 2. Д. 998. Л. 1, 3–6, 8–11.

[clii] Никитенко А.В. Записки и дневник. Т. I. С. 439, 444; РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 1708. Л. 1 об.

[cliii] Скабичевский А.М. Указ. соч. С. 344, 358.

[cliv] РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2124. Л. 1–1 об., 3, За.

[clv] Там же. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2124. Л. 4, 12–12 об.

[clvi] Там же. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2124. Л. 16.

[clvii] Там же.

[clviii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 18. Л. 2–81 (1849 г.), Л. 82–161 (1850 г.).

[clix] РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Д. 2124. Д. 35.

[clx] Вишняков М.П. Из купеческой жизни // Московская старина. М., 1989. С. 302. Известна картинка «Граф А.А. Закревский» с его портретом: ЦГИАМ. Ф. 32. Оп. 1. Д. 32. Л. 31 (№ 334).

[clxi] Лемке М.А. Эпоха цензурных реформ (1859–1865). СПб., 1904. С. 261.

[clxii] Голышев И.А. Собр. соч. Т. 1. В. 1. С. 9, 14.

[clxiii] Ровинский Д.А. Русские народные картинки / Под наблюдением Н.П. Собко. С. 83.

[clxiv] ПСЗ. № 403. § 81. С. 557.

[clxv] ГЛМ. № 45134, 44964; ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 18. Л. 75 (№ 554).

[clxvi] РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Д. 32. Л. 1–2; Клепиков С.А. Н.А. Некрасов и его произведения в русской народной картинке. М., 1949. С. 577, 582.

[clxvii] ГЛМ. № 48130.

[clxviii] Клепиков С.А. И.А. Крылов и его произведения... С. 16; К.Н. Тихонравов – И.А. Голышеву. 6 февраля 1876 г. (№ 40) // Переписка И.А. Голышева с разными учеными лицами. Владимир, 1898. С. 32. См. также: ГАВО. Ф. 604. Оп. 1. Д. 60.

[clxix] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 32.

[clxx] Там же. Оп. 1. Д. 19.

[clxxi] Там же. Оп. 1. Д. 20, 30–33.

[clxxii] Никитенко А.В. Дневник. М., 1955. Т. 2. С. 25.

[clxxiii] Лемке М.А. Указ. соч.; Скабичевский А.М. Указ. соч. С. 389.

[clxxiv] ПСЗ. СПб., 1865. Т. 37. № 38 040. С. 182; ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 21, 22.

[clxxv] ПСЗ. СПб., 1867. Т. 10. № 41 988. С. 396; № 41 990. С. 397.

[clxxvi] История Москвы. М., 1954. Т. 3. С. 256; Снегирев И.М. Лубочные картинки русского народа в Московском мире. М., 1861. С. 9; Давыдов Н.В.

Москва. Пятидесятые и шестидесятые годы XIX столетия // Московская старина. М., 1989. С. 47–48.

[clxxvii] Ровинский Д.А. Русские народные картинки / Под наблюдением Н.П. Собко. СПб., 1900. Т. 1–2. Стб. 64.

[clxxviii] Забелин И.Е. История города Москвы. М., 1902. Ч. 1. С. 614, 622–632.

[clxxix] Снегирев В.Л. Московские слободы. М., 1956. С. 122; РГИА. Ф. 796. Оп. 5. Д. 168. Л. 4.

[clxxx] Телешов Н.Д. Москва прежде // Московская старина. С. 448.

[clxxxi] Слонов И.А. Из жизни торговой Москвы. М., 1914. С. 191. (В 1875 г. базары с Красной площади были переведены на Смоленский рынок, где они устраивались до 1917 г.). См. также: Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX в. Л., 1988. С. 134.

[clxxxii] Крылов И.Г. Бабья шерстяная ярмарка в Ивановском монастыре в Москве // Московские губернские ведомости. 1850. № 34. Прибавление. С. 395–401.

[clxxxiii] Кокорев И.Т. Очерки Москвы сороковых годов. М.; Л., 1932. С. 49.

[clxxxiv] Богатырев П.И. Московская старина // Московская старина. С. 95; Давыдов Н.В. Указ. соч. С. 33; Ровинский Д.А. Русские народные картинки / Под наблюдением Н.П. Собко. Стб. 64; Снегирев И.М. О лубочных картинках русского народа // Сборник исторических и статистических сведений о России. М., 1845. Т. 1. С. 200.

[clxxxv] Снегирев И.М. Русская народная галерея или лубочные картинки // Отечественные записки. 1822. Т. 12. № 30. С. 88.

[clxxxvi] ПСЗ. Собр. 1-е. Т. 39. № 30115; ПСЗ. Собр. 2-е. Т. 19. № 18232; Т. 20. № 19470, и др.; Т. 1. № 403. § 90, 91.

[clxxxvii] Соколов В. Указатель жилищ и зданий в Москве, или Адресная

книга с планом. М., 1826. С. 155–157; История Москвы. Т. 3. С. 258–260; Русский календарь на 1872 г. СПб., 1872. С. 137; Горшков Ю.А. Торговля народными изданиями и концентрация торгового капитала в лубочном книжном деле пореформенной России (1860–1870-е гг.) // Книжное дело в России во второй половине XIX – начале XX века. Л., 1983. С. 121.

[clxxxviii] Белоусов И.А. Ушедшая Москва // Московская старина. С. 340–341, 385–386.

[clxxxix] Богатырев П.И. Московская старина. С. 123, 142, 150.

[cxc] РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2124. Л. 98.

[cxci] Гоголь Н.В. Портрет // Собр. соч. М., 1966. Т. 3. С. 74–75.

[cxcii] ПСЗ. Собр. 2-е. Т. 1. № 422; Михневич В.О. Петербург весь на ладони. СПб., 1874. Ч. 1–2. С. 458, 461, 463; Ефебовский П.А. Петербургские разносчики // Русский очерк. 40–50-е годы XIX. М., 1986. С. 432, 434 (Выборгская сторона, Охта, Пески – места, заселенные беднотой, разночинцами, мелкими продавцами, извозчиками, чернорабочими. Подробнее см.: Бутков Я.П. Повести и рассказы. М., 1967).

[cxciii] Михневич Вл. Исторические этюды русской жизни. СПб., 1882. Т. 2. С. 15.

[cxciv] Уманский А.М. Офени // Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А. Брокгауза, И.А. Ефрона. СПб., 1897. Т. 22. С. 483; Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1978. Т. 1. С. 30.

[cxcv] Картинный промысел (разносная торговля картинами) // Сборник стат. сведений по Московской губ. М., 1879. Т. 6. Вып. 1. С. 103–105.

[cxcvi] Пругавин А.С. Запросы народа и обязанности интеллигенции в области умственного развития и просвещения. М., 1895. С. 386.

[cxcvii] Даль В.И. Толковый словарь... Т. 2. С. 30; Семевский М.И. Торопец – уездный городок Псковской губернии. 1816–1864 гг. СПб., 1864. С. 35. Приложение (С. 134–140): «Сборник слов, употребляемых торговцами-ходебщиками города Торопца». В нем встречаются те же слова и выражения,

которые записаны И.А. Голышевым и др.

[cxcviii] Голышев И.А. Офени – торгаши Владимирской губернии // Труды Владимир. губ. стат. ком-та. Владимир, 1875. Вып. 10. С. 79, 81–82; Тихонравов К.Н. Словарь искусственного офенского языка // Владимирский сборник. М., 1857. С. 23; Офенский промысел во Владимирской губернии в связи с вопросом о распространении в населении полезных книг // Вестн. Владимир. губ. земства. Владимир, 1900. № 22. С. 14; Памятная книжка Владимирской губернии на 1862 г. Владимир, 1862. С. 27.

[cxcix] Уманский А.М. Офени. С. 483; Голышев И.А. Офени – торгаши... С. 79, 84; Он же. Богоявленская слобода Мстера Владимирской губернии Вязниковского уезда. Владимир, 1865. С. 5, 41; РГИА. Ф. 1331. Оп. 1. Д. 3. Л. 10 об.

[cc] Голышев И.А. Офени – торгаши Владимирской губернии // Труды Владимирского губ. стат. ком-та. Владимир, 1874, Вып. 10. С. 84.

[cci] Тихонравов К.Н. Офени Владимирской губернии // Владимирский сборник. М., 1857. С. 22; Трахимовский Н.А. Офени // Русский вестник. 1866. № 6. С. 573; Голышев И.А. Офени – торгаши... С. 79–80; Он же. Проводы офеней в дорогу и разговор их на своем искусственном языке // Ежегодник Владимирск. губ. стат. ком-та. Владимир, 1880. Т. 3; Введенский С.Н. Откуда произошло имя офеней? Владимир, 1908. С. 5.

[ccii] Даль В.И. Толковый словарь... Т. 2. С. 30 (обзетить – осмотреть, «озевать», сглазить; обмануть, сплутовать).

[cciii] Голышев И.А. Офени – торгаши... С. 90.

[cciv] Живописная Россия / Под ред. П.П. Семенова. СПб.; М., 1899. Т. 6. Ч. 2. С. 60.

[ccv] Некрасов Н.А. Кому на Руси жить хорошо // Соч.: В 3 т. М., 1958. Т. 3. С. 35.

[ccvi] Голышев И.А. Офени – торгаши... С. 91; У В.И.Даля «панский товар» – означает красный, аршинный, сюда же он включает фабричные

ткани.

[ccvii] См.: Даль Б.И. Толковый словарь... Т. 3. С. 16; АРГО Р. 6. Оп. 1. Д. 63. Л. 11–12 (записал некто Н. Добрынин из Мурома в 1866 г. во Владимирской губ., Вязниковского у., в селе Никольском). Фонд АРГО в данной работе использован лишь частично.

[ccviii] Лядов И. Развитие и упадок Холуйских ярмарок в Вязниковском уезде // Ежегодник Владимир. губ. стат. ком-та. 1876. Т. 1. Вып. 2. С. 30–34; Голышев И.А. Картинное и книжное народное производство и торговля // Русская старина. 1886. № 3. С. 708.

[ccix] Безобразов В.П. Очерки Нижегородской ярмарки. М., 1865. Раздел I. С. 5.

[ccx] Мельников П.И. Нижегородская ярмарка в 1843, 1844 и 1846 годах. Нижний Новгород, 1846. С. 27.

[ccxi] Смирнов Н.М. Нижегородская ярмарка в 1844 г. // ЖМВД. 1855. Ч. 10. С. 466; Памятная книжка Нижегородской губернии на 1865 г. Н. Новгород, 1864. Прил. С. 6.

[ccxii] Иванов Е.П. Русский народный лубок. М., 1937. С. 12.

[ccxiii] Аксаков И.С. Украинские ярмарки. СПб., 1858. С. 87, 94.

[ccxiv] Аксаков И.С. Исследование о торговле на украинских ярмарках // Труды ИРГО. СПб., 1858. С. 64, 71, 75, 143, 145, 146, 380; Гарелин Я. Очерк развития льняной промышленности в бывшей Суздальской волости // Труды Владимирск. губ. стат. ком-та. Владимир, 1863. Вып. 1. С. 32; ВГВ. 1843. № 21; 1857. № 39.

[ccxv] АГВ. 1855. № 50; 1864. № 15; 1876. № 28; АРГО. Р. 1. Оп. 1. Д. 12.

[ccxvi] Памятная книжка Вологодской губернии на 1867 и 1868 г. Вологда, 1868. Раздел 2. С. 23; Челищев П.И. Путешествие по Северу России в 1791 г. СПб., 1886. С. 170; Пер Б. Археологическая коллекция В.Ф. Кулакова // Известия Архангельского о-ва изучения Русского Севера: Журнал жизни Северного края. Архангельск, 1912, № 5. С. 199–205.

[ccxvii] Аксаков И.О. Исследование о торговле на украинских ярмарках. С. 146; Пругавин А.С. Запросы народа и обязанности интеллигенции в области просвещения и воспитания. СПб., 1895. С. 341.

[ccxviii] Голышев И.А. Картинное и книжное народное производство и торговля // Русская старина. 1886. № 3. С. 716.

[ccxix] Кузьмин Н.В. Круг царя Соломона // Кузьмин Н.В. Страницы былого. М., 1984. С. 28.

[ccxx] Левитов А.И. Типы и сцены сельской ярмарки (1856–1860) // Избранные произведения. М., 1988. С. 28–29; Забелин И.Е. Опыт изучения русских древностей и истории. М., 1873. Ч. 2. С. 392.

[ccxxi] Нефедов Ф.Д. Иван Воин // Крестьянские судьбы. М., 1986. С. 125.

[ccxxii] Молчанов А. Иконописный промысел // Европейская Россия. М., 1913. С. 264–265; Офенский промысел. С. 34; Снегирев И.М. Лубочные картинки // Москвитянин. 1841. Кн. 5. Ч. 3. С. 140; Он же. О лубочных картинках русского народа. М., 1845. С. 200; Давыдова С.А. Производство вышивок в селе Холуе Вязниковского уезда Владимирской губернии // Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. СПб., 1892. Т. 1. С. 74–75.

[ccxxiii] Ефебовский П.А. Указ. соч. С. 434–435.

[ccxxiv]Максимов С.В. В дороге // Отечественные зап. 1860. Т. 3. Июль-август; Собрание народных песен П.В. Кириевского. Записи П.В. Якушкина. Л., 1983. Т. 1. С. 12.

[ccxxv] Голышев И.А. Офени – торгаши... С. 84–85, 87.

[ccxxvi] ВГВ. 1843. № 21; Уманский А.М. Офени. С. 483. О языке офеней см. также: Тихонравов К.Н. Указ. соч.; Голышев И.А. Словарь искусственного языка // Труды Владимирск. губ. стат. ком-та. Владимир, 1880. Т. 3. и др.

[ccxxvii] Голышев И.А. Офени – торгаши... С. 91; Уманский А.М. Офени. С. 483.

[ccxxviii] Голышев И.А. Картинное и книжное производство и торговля... С. 71.

[ccxxix] Нефедов Ф.Д. Иван Воин. С. 136; Добрынкина Е.П. Домашний быт крестьян заречной стороны Муромского уезда. Этнографический очерк // Труды Владимирск, губ. стат. ком-та / Под ред. Н. Тихомирова. Владимир, 1874. Вып. 10. С. 70; АРГО. Оп. 1. Р. XII. № 40. Л. 8–9; Р. XV. № 13. Л. 1–3.

[ccxxx] Голышев И.А. Офени – торгаши... С. 90–91.

[ccxxxi] Уманский А.М. Офени. С. 484.

[ccxxxii] Офенский промысел... С. 33; Голышев И.А. Богоявленская слобода Мстера... С. 39–40.

[ccxxxiii] Голышев И.А. Лубочная старинная картинка «Мыши кота погребают» и некоторые прежние гравюры. Владимир, 1878. С. 2; Ровинский Д.А. Русские народные картинки / Под наблюдением Н.П. Собко. Стб. 65.

[ccxxxiv] Голышев И.А. Офени – торгаши... С. 99–101; Он же. Собр. соч. СПб., 1899. Т. 1. В 1. С. 11–12.

[ccxxxv] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 11, 23.

[ccxxxvi] Офенский промысел... С. 36.

[ccxxxvii] Пругавин А.С. Запросы народа и обязанности интеллигенции... С. 341.

[ccxxxviii] Офенский промысел... С. 15, 16.

[ccxxxix] Пругавин А.С. Указ. соч. С. 343–344.

[ccxl] Уманский А.М. Офени. С. 483; Ефебовский П.А. Петербургские разносчики. С. 485; Шелехов Д.П. Путешествие по русским проселочным дорогам. СПб., 1842. С. 48; Трахимовский Н.А. Офени. С. 573.

[ccxli] Офенский промысел... С. 20.

[ccxlii] Безобразов В.П. Народное хозяйство России. Ч. 1. СПб., 1862. С. 238–239. Прил.; Горшков Ю.А. Русский лубок: от мануфактуры к фабрике // Книга: Материалы и исследования. № 47. М., 1986. С. 112; Он же. Торговля народными изданиями... С. 110; Памятная книжка Владимирской губернии

на 1862 г. Владимир, 1862. С. 27.

[ccxliii] ПСЗ. № 41990. С. 403; № 41779. С. 157, 159; № 42180. С. 641; Голышев И.А. Офени – торгаши... С. 17, 84; Он же. Картинное и книжное народное производство... С. 704; Офенский промысел... С. 17; Леонтьев П.Ф. Офени // Материалы для оценки земель Владимирской губернии. 1903. Т. 4. Вып. 3. С. 46.

[ccxliv] Ровинский Д.А. Русские народные картинки. СПб., 1881. Т. I. С. I; Записки русских людей. СПб., 1838. С. 8.

[ccxlv] Снегирев И.М. Лубочные картинки русского народа в Московском мире. С. 9.

[ccxlvi] Рабинович М.Г., Шмелева М.Н. Город и этнические процессы (из опыта этнографического изучения восточнославянских городов) // СЭ. 1984. № 2. С. 3–4; История Москвы. М., 1954. Т. 3. С. 171, 174; Евсина Н.А. Интерьер // Русская художественная культура второй половины XIX в. М., 1988. С. 325.

[ccxlvii] Этнография восточных славян. Очерки традиционной культуры. М., 1987. С. 62;

[ccxlviii] Рабинович М.Г. Очерки материальной культуры русского феодального города. М., 1988. С. 113–114.

[ccxlix] История Москвы. Т. 3. С. 172–173; Юхнева Н.В. Петербург – многонациональная столица // Старый Петербург. Историко-этнографические исследования. Л., 1982. С. 15.

[ccl] Луганский В.И. Петербургский дворник // Физиология Петербурга. СПб., 1845. Ч. I. С. 83; Григорович Д.В. Петербургские шарманщики // Физиология Петербурга. Ч. I. С. 162–163.

[ccli] Гребенка Е.П. Петербургская сторона // Физиология Петербурга. Ч. I. С. 236–237.

[cclii] АРГО. Р. 27. № 4. Л. I.

[ccliii] Ефебовский П.А. Петербургские разносчики. С. 433–434.

[ccliv] Аксаков И.С. Письма к родным. 1844–1848. М., 1988. С. 376.

[cclv] Там же. С. 15.

[cclvi] АРГО. Р. 14. № 7. Л. 2.

[cclvii] Пушкин А.С. Собр. соч. В 10 т. М., 1975. С. 74–75, 256.

[cclviii] АРГО. Оп. I. Р. 15. № 29. Л. 46.

[cclix] Безобразов В.П. Из путевых заметок // Русский вестник. 1861. Июль. С. 294.

[cclx] Бутков Я.П. Повести и рассказы. М., 1967. С. 47.

[cclxi] Лапицкая С. Быт рабочих Трехгорной мануфактуры. М., 1935. С. 19; Касицкая Д.Л., Левинсон Н.Р., Лобанова Т.А. Положение и быт рабочих металлургической промышленности Урала // Труды ГИМ. М., 1953. Вып. 23. Историко-бытовые экспедиции. С. 211.

[cclxii] Снегирев И.М. О лубочных картинках русского народа. С. 219.

[cclxiii] Снегирев И.М. Лубочные картинки русского народа в Московском мире. С. 16; Ровинский Д.А. Русские народные картинки. Т. 5. С. 28, 58.

[cclxiv] Живописная Россия / Под ред. П.П. Семенова. СПб., 1899. Т. 6. Ч. 2. (Московская промышленная область). С. 29.

[cclxv] Голышев И.А. Новые приобретения старинных образцов резьбы на дереве. Владимир, 1878. С. 2–3.

[cclxvi] Голышев И.А. Лубочная старинная картинка «Мыши кота погребают» и некоторые прежние народные гравюры. Владимир, 1878. С. 3, 30.

[cclxvii] Безобразов. В.П. Указ. соч. С. 294.

[cclxviii] Ефебовский А.П. Указ. соч. С. 435.

[cclxix] Селиванов В.В. Год русского земледельца // Письма из деревни: Очерки крестьянства в России второй половины XIX в. М., 1987. С. 81; РГИА. Ф. 1022. Оп. 1. Д. 11. Л. 194.

[cclxx] Мельников П.И. Записки о Нижегородской губернии // Москвитянин. 1851. Ч. 2. № 4. С. 13–15.

[cclxxi] Мельников-Печерский П.И. Собр. соч., СПб., 1898. Т. 5. С. 159. 97.

[cclxxii] Благовещенский Н.А. Крестьянская грамотность и образование Центрального района Курской губернии // Сборник статистических сведений по Курской губернии. Т. I. Курск, 1885. С. 226.

[cclxxiii] Писемский А.Ф. Очерки из крестьянского быта. СПб., 1862. С. 13.

[cclxxiv] Ушинский К.Д. Поездка на Волхов // Собр. соч. М.; Л., 1948. Т. I. С. 302.

[cclxxv] Ефебовский П.А. Указ. соч. С. 434.

[cclxxvi] Бломквист Е.А. Крестьянское жилище Калужской губернии // Материалы по этнографии: Этнографический отдел Русского музея. Л., 1927. Т. 3, вып. 2. С. 8.

[cclxxvii] Ефименко П.С. Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии // Известия ОЛЕАЭ. Т. 30, вып. 1–2. Труды этнографического отдела. Кн. 5, вып. 1–2. М., 1877–1878. С. 187.

[cclxxviii] Едемский М.Б. 0 крестьянских постройках на Севере России // Живая старина. СПб., 1913. Год 22. С. 43–44.

[cclxxix] Попов В. Описание Кокшеньги Тотемского уезда // ВГВ. 1857. № 21. С. 152; Максимов СВ. Год на Севере. Архангельск, 1984. С. 82–63; Пер Б. Археологическая коллекция В.Ф. Кулакова. С. 199–205.

[cclxxx] Рыбников П.Н. Из путевых заметок по Петрозаводскому и Повенецкому уездам. Данилов и Лекса // Памятная книжка Олонецкой губернии на 1867 г. Петрозаводск, 1867. Ч. 3. С. 34.

[cclxxxi] Семевский М.И. Грамотность в деревнях государственных крестьян Псковской губернии в 1863 г. СПб., 1864. С. 70–71.

[cclxxxii] АРЭМ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 701. Л. 9 об.

[cclxxxiii] Скалозубов Н. Внешкольные образовательные средства народа // Памятная книжка Пермской губернии на 1894 г. Пермь, 1893. Прил.

[cclxxxiv] Немирович-Данченко В.И. Кама и Урал. СПб., 1862. Ч. 2. С. 202.

[cclxxxv] Бломквист Е.Э. Постройки бухтарминских старообрядцев // Бухтарминские старообрядцы. Материалы комиссии экспедиционных исследований АН СССР. Л., 1930. Вып. 17. С. 288.

[cclxxxvi] АРГО. Ф. 61. Оп.1. Д. 10. Л. 2, 112.

[cclxxxvii] Щукин Н.С. Быт крестьянина Восточной Сибири // Материалы для статистики России. СПб., 1859. Кн. 2. Вып. 34. С. 33–34.

[cclxxxviii] Паршин В. Описание пути от Иркутска до Москвы, составленное в 1849 г. М., 1851. С. 103; Астырев Н.М. Очерки быта населения Восточной Сибири // Русская мысль. 1890. №. 8. С. 34–40; Ржевусский А.А. Терцы. Владикавказ, 1888. С. 231–234.

[cclxxxix] Аксаков И.С. Украинские ярмарки. С. 94; Метельский Г.В. Весна над Вилией // Во граде Вильне достославном... Киев, 1989. (На укр. яз.). С. 26, 115.

[ccxc] Некрасов Н.А. Собр. соч. М., 1949. С. 197.

[ccxci] Засодимский П.В. Терехин сон. Святочный рассказ // Крестьянские судьбы. Рассказы русских писателей. М., 1986. С. 415.

[ccxcii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 11. Л. 47. (№ 285).

[ccxciii] ВОКМ. № 4983/19; ТКМ.

[ccxciv] Пушкарев Л.Н. Сказка о Еруслане Лазаревиче. М., 1980. С. 87–88.

[ccxcv] Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А. Брокгауза, И.А. Ефрона. Т. 35. С. 57.

[ccxcvi] Бытование лубочных картинок в 1870-е годы и позже – тема отдельного исследования, над которой я сейчас работаю. Удалось установить, что листы 20–60-х годов XIX века были в большом употреблении вплоть до конца столетия. Причем были популярны все те же листы духовного содержания, портреты членов царствующей фамилии, исторических личностей и выдающихся людей и т.д. Сообщая сведения о бытовании картинок в Этнографическое бюро князя В.Н. Тенишева, корреспондент из Вологодской губернии писал: «Едва ли в нашей местности можно

встретить избу, где бы не было хотя бы одной картинки»; из Костромской губернии сообщали тоже самое: «Почти в каждой избе можно встретить хоть одну картинку»; в Ярославской губернии картинки и портреты «встречались положительно в каждой крестьянской избе. Исключения в данном случае редки». См.: АРЭМ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 157. Л. 10; Д. 584. Л. 13; Д. 1787. Л. 7 об.

[ccxcvii] Наряду с лубочными листами на просмотр в комитеты поступали картинки для табакерок, папиросных коробок, конфет, «мелкие картинки» и др., которые цензор визировал без описания их сюжетов. Они также учтены в Сводной таблице. В некоторых случаях привлечены материалы музейных коллекций. Создание единой классификации по тематическому принципу возможно лишь в случае сведения вместе всех известных нам источников.

[ccxcviii] Алексеева М.А., Мишина Е.И. Ранняя русская гравюра второй половины XVII – начала XVIII в. Новые открытия. Каталог выставки. Л., 1979. С. 7; Сакович А.Г. Народная гравированная Библия Василия Кореня. 1892–1896. М., 1983.

[ccxcix] Стасов В.В. Разбор сочинения Д.А. Ровинского «Русские народные картинки» // Собр. соч. СПб., 1894. Т. 2. С. 665; Ровинский Д.А. Русские народные картинки / Под наблюдением Н.П. Собко. СПб., 1900. Т. 1–2. Стб. 36, 66–67.

[ccc] Здесь и далее при ссылке на ЦГИАМ привожу год поступления картинки на цензуру и фамилию предъявителя, т.е. от кого поступали листы, в редких случаях указывается, для кого они забирались. Отмечу также, что материалы ЦГИАМ не обнаруживают количественного превосходства религиозных картинок над остальными. Это объясняется тем, что значительная часть их проходила цензуру Синода, часть печаталась в Синодальной типографии. – ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 11. Л. 67 (№ 196), Л. 81 (№ 66), Л. 81.(№ 69); Д. 19. Л. 50 (№ 360), Л. 54 (384), Д. 21. Л. 85 (№ 632); Д. 22. Л. 74 (№ 566); Д. 33. Л. 13 (№ 104), Л. 56 (№ 506); Ровинский Д.А.

Русские народные картинки. СПб., 1881. Т. 3. См. «Притчи и листы духовные».

[ccci] Голышев И.А. Мифическое изображение двенадцати лихорадок. Владимир, 1871; Он же. Изображение икон св. Флора, Лавра, Модеста и Власия и значение этих образов в народе. Владимир, 1871; Ровинский Д.А. Русские народные картинки. Стб. 71. Большое число картинок религиозного содержания находится в отделе ИЗО РГБ, в ГИМ, ГЛМ. Такие же листы или их варианты имеются и в коллекциях других музеев. Приведем лишь данные некоторых из них: ГИМ. № 81758, РГБ. № 7205, 5970–91, 9987–91; ИРЛИ. Древлехранилище. ОП. Оп. 23, № 258–9, 12, 19–22; Музей. № 60416, 78210.

[cccii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 11. Л. 52 (№ 44–48); РГИА. Ф. 835. Оп. 4. Д. 97.

[ccciii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 38. Л. 44 (№ 258), 65 (№ 172), 83 (№ 84); Д. 18. Л. 68 (№ 504), Л. 86 (№ 38), Л. 98 (№ 138), Д. 19. Л. 33 (№ 273); Д. 20. Л. 73 (№ 579); РГБ. № 5967–91 и др. Ровинский Д.А. Русские народные картинки. Т. 5. № 1459–6; Сакович А.Г. Русские народные картинки XVII–XVIII вв. Гравюра на дереве. Каталог выставки. М., 1970. № 11, 15; Алексеева М.А., Мишина Е.А. Указ. соч. С. 6.

[ccciv] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 11 (№ 33); Д. 57 (№ 94), Д. 18 (№ 417); Д. 33. Л. 18 (№ 165); Д. 33. Л. 88 (№ 798); Д. 21. Д. 100 (№ 742), 102 (№ 761), 114 (№ 844); Архив Владимиро-Суздальского историко-архитектурного заповедника. № В–6453, В–6459, В–6464; РГБ. № 487, 20841, 4750 и др.; ГИМ. № 55709, 42949 и др.; Ровинский Д.А. Русские народные картинки. СПб., 1881. Т. 5. С. 316–317; Голышев И.А. Памятники деревянных церковных сооружений. Старинные деревянные храмы во Владимирской губернии. Голышевка, близ с. Мстера, 1879. Многие листы были награвированы А. Белоусовым («Успенская Святогорская пустынь»), С. Милославским («Вид Кирсановской Тихвинской Богородицкой женской общины. С восточной стороны, во время правления Татьяны Пахомовны

Степанковой, с 1826 по 1848 г., а ныне монастырь с 8 июля 1849 г.» и др. См.: Тевяшов Е.Н. Описание гравюр и литографий. СПб., 1903. С. 70, 144; Овсянников Ю.М. Лубок. Русские народные картинки XVII–XVIII вв. М., 1968. С. 30.

[cccv] ГИМ. № Д 55709, 8, п. Ш, ящ. 26; № Д 55709, 10, ящ. 2в, п. 31.

[cccvi] РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Ч. 2. Д. 3132. Л. 2–11; ПСЗ. Т. 1. № 403, § 106.

[cccvii] Алексеева М.А. Торговля гравюрами в Москве и контроль за ней в конце XVII–XVIII вв. // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. М., 1976. С. 150; Ровинский Д.А. Русские народные картинки / Под наблюдением Н.П. Собко. Стб. 75.

[cccviii] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 483. Л. 1–2.

[cccix] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 11. Л. 1 (№ 1, 2); (№ 104); 72 (№ 1, 2); 88 (№ 36), 71 (№ 223); Д. 19. Л. 68 (№ 482); РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Д. 3422. Л. 1–2; ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 32. Л. 44 (№ 498).

[cccx] Там же. Оп. 1. Д. 11. Л. 80 (№ 35, 53).

[cccxi] Снегирев И.М. Лубочные картинки русского народа в Московском мире. М., 1861. С. 136.

[cccxii] Лубок: Русские народные картинки XVII–XVIII вв. / Текст и сост. Ю. Овсянникова. М., 1968. С. 27–28.

[cccxiii] ГПБ. № 837; ГРМ. Гр. луб. 1714; ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 11 Л. 17, 89, 90, 71.

[cccxiv] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 11. Л. 47 (№ 285); Гоголь Н.В. Портрет // Собр. соч. Т. 3. М., 1966. С. 74. Хозрев-Мирза – сын персидского шаха прибыл во главе посольства в Россию в августе 1828 г. после убийства в Тегеране А.С. Грибоедова, бывшего русским послом в Персии; РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Д. 2339. Л. 3, 16 об.

[cccxv] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 31. Л. 28 (№ 209, 213), Л. 68 (№ 651), Л. 29, Л. 52 (№ 409), Л. 30 (№ 232), Л. 42 (№ 317), Л. 45 (№ 350), Л. 48 (№ 368), Л. 66 (№ 531).

[cccxvi] Там же. Оп. 1. Д. 31. Л. 54 (№ 428), Л. 58 (№ 460), Л. 69 (№ 555–556).

[cccxvii] Некрасов Н.А. Кому на Руси жить хорошо // Соч. В 3-х т. М., 1958. Т. 3. С. 35.

[cccxviii] РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Д. 3687. Л. 1–2.

[cccxix] Там же. Оп. 1. Д. 3723. Л. 4.

[cccxx] Там же. Оп. 1. Д. 3723. Л. 2 об., 5, Д. 3529. Л. 1 об.

[cccxxi] Там же. Ф. 772. Оп. 1. Д. 3529. Л. 2; Д. 3873. Л. 3–3 об.

[cccxxii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 31. Л. 62 (№ 498), Л. 69 (№ 568), Л. 71 (№ 581), Л. 83 (№ 709), Л. 78 (№ 654), Л. 94 (№ 823).

[cccxxiii] РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Д. 2822. Л. 1, 3.

[cccxxiv] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Л. 49 (№ 379), Л. 62 (№ 496), Л. 66 (№ 535).

[cccxxv] Гацисский А.С. Когда угодно. (Литературное прибавление): 1. Ярмарочные райки // Нижегородка: Путеводитель и указатель по Нижнему Новгороду и Нижегородской ярмарке. Н. Новгород, 1875. С. 173–175.

[cccxxvi] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 31. Л. 70 (№ 578), Л. 46 (№ 352), Л. 75 (№ 621), Л. 83 (№ 706), Л. 90 (№ 85); Давыдов Н.В. Москва: Пятидесятые и шестидесятые годы XIX столетия // Московская старина. М., 1989. С. 32–33.

[cccxxvii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 33. Л. 92 (№ 830, 833–835), Л. 102 (№ 931), Л. 103 (№ 832, 939, 941), Л. 105 (№ 961), Л. 107 (№ 1052); Д. 31. Л. 98 (№ 892), Д. 33. Л. 95 (№ 856, 863), Л. 96 (№ 872), Л. 97 (№ 889), Л. 99 (№ 906, 910), Л. 106 (№ 962), Л. 107 (№ 973); Давыдов Н.В. Указ. соч. С. 33–34; Борьба горцев за независимость под руководством Шамиля (1834–1859 гг.). Выставка ГИМ. М., 1941.

[cccxxviii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 18. Л. 1 (№ 360), Л. 26 (№ 187), Л. 33 (№ 245), Л. 71 (№ 527), Л. 93 (№ 91), Л. 115 (№ 263), Л. 116 (№ 285), Л. 124 (№ 330), Л. 145 (№ 490), Л. 151 (№ 547); Д. 19. Л. 76 (№ 572), Л. 69 (№ 683); Д. 20. Л. 7 (№ 35), Л. 29 (№ 219); Д. 22. Л. 54 (№ 408); Д. 23. Л. 1 (№ 360), Л. 10 (№ 551), Л. 13 (№ 625, 626), Л. 15 (№ 56); Д. 31. Л. 57 (№ 454); Д. 32.

Л. 39 (№ 422); Клепиков С.А. А.С. Пушкин и его произведения в русской народной картинке. М., 1949. С. 119.

[cccxxix] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 19. Л. 6 (№ 572); Д. 23. Л. 10 (№ 551).

[cccxxx] РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Д. 2658. Л. 8 об.

[cccxxxi] Белоусов И.А. Ушедшая Москва // Московская старина. С. 353.

[cccxxxii] ИРЛИ. Колл. 106. П. 4. № 404, 405, 1257, 1259, 1272, 1273, 1274; ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 22. Л. 69 (№ 539).

[cccxxxiii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 18 (№ 51); Д. 19. Л. 54 (№ 387); ИРЛИ. Колл. 106. П.–4. Л. 1255; ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 20. Л. 61 (№ 491).

[cccxxxiv] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 22. Л. 42 (№ 303); ИРЛИ. Колл. 106. П. 4. № 1290, 1260; Тевяшов Е.Н. Описание гравюр и литографий. СПб., 1903. С. 43. № 12.

[cccxxxv] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 18. Л. 22 (№ 154); Д. 19. Л. 24 (№ 159), Л. 47 (№ 342), Л. 71 (№ 514), Л. 27; ИРЛИ. Колл. 106. П. 4. б/н; Турбин С. Сибирь. Краткое землеописание. СПб., 1871. С. 26.

[cccxxxvi] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 18. Л. 43 (№ 312), Л. 104 (№ 177); Д. 22. Л. 37 (№ 264), 72 (№ 554); ИРЛИ. Колл. 106. П. 4. № 1280.

[cccxxxvii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 19. Л. 54 (№ 388); Д. 23. Л. 10 (№ 565); Голышев И.А. Место земного успокоения и надгробный памятник боярину и воеводе князю Дмитрию Михайловичу Пожарскому в г. Суздале. Владимир, 1885.

[cccxxxviii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 19. Л. 47 (№ 341); Д. 18. Л. 131 (б/н); ИРЛИ. Колл. 106. П. 4. № 525.

[cccxxxix] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 18. Л. 142 об. – 143 (№ 476); Д. 19. Л. 37 (№ 265); Л. 71 (№ 512); Д. 20. Л. 74 (№ 591); Д. 23. Л. 1 об. – 2 (№ 353, 363).

[cccxl] 1812 год в русской поэзии и воспоминаниях современников. М., 1967. С. 169–171; ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 18. Л. 95. (№ 109); Д. 37 (№ 266); Д. 20. Л. 21 (№ 151).

[cccxli] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 19. Л. 47 (№ 377), Л. 33 (№ 238), Л. 112

(№ 881); Д. 32. Л. 3 (№ 381), Л. 14 (№ 11).

[cccxlii] ИРЛИ. Колл. 106. П. 4. Л. п. № 1294.

[cccxliii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 20. Л. 89 (№ 739).

[cccxliv] Там же. Оп. 1. Д. 11. Л. 60 (№ 128), Л. 74 (№ 17), Л. 84 (№ 82). Л. 64 (№ 155), Л. 66 (№ 180), Л. 70 (№ 212); Д. 33. Л. 31 (№ 279); Д. 21. Л. 11 (№ 66); Д. 22. Л. 26 (№ 168); Д. 23. Л. 7 (№ 498).

[cccxlv] Там же. Оп. 1. Д. 20. Л. 74 (№ 593); Д. 21. Л. 4 (№ 9).

[cccxlvi] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 22. Л. 44 (№ 320); Д. 23. Л. 83 (№ 27); Д. 18. Л. 137 (№ 434); Д. 20. Л. 37 (№ 283); Д. 18. Л. 115 (№ 263), Л. 61 (№ 466).

[cccxlvii] Ровинский Д.А. Русские народные картинки / Под наблюдением Н.П. Собко. Стб. 134; Забелин И.Е. Минин и Пожарский. М., 1883. С. 126; ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 18. Л. 131; Л. 132.

[cccxlviii] ИРЛИ. Колл. 106. П. 4. Б/н; П. 4. № 1265, 1277; Тевяшов Е.Н. Указ. соч. С. 43. № 13.

[cccxlix] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 18. Л. 23 (№ 165), Л. 122 (№ 312), Л. 126 (№ 359), Л. 142 (№ 475); Д. 23. Л. 1 (№ 359).

[cccl] [О. и К.]. Несколько слов о памятнике «Тысячелетие России» // Памятная книжка Новгородской губернии на 1863 г. Новгород, 1863. С. I–V; Памятник «Тысячелетие России». Новгород, 1980. С. 4.

[cccli] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 22. Л. 116 (№ 842); Л. 65 (№ 512); Д. 23. Л. 5 (№ 430).

[ccclii] См. о них: Герцен А.И. Из записок молодого человека // Соч. Т. 1. С. 260.

[cccliii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 18. Л. 126 (№ 352); Д. 33. Л. 2 (№ 10).

[cccliv] Там же. Оп. 1. Д. 11. Л. (№ 24), Л. 50 (№ 38), Л. 70 (№ 216, 217); РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Д. 1284.

[ccclv] Исторические песни. М., 1986; Буганов А.В. Русская история в памяти крестьян XIX века и национальное самосознание. М., 1992.

[ccclvi] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 11. Л. 64 (№ 163), Л. 70 (№ 213), Л. 74 (№ 14); Д. 19. Л. 71 (№ 516); Д. 21 (№ 120), Л. 24 (№ 171); Д. 19. Л. 71 (№ 516).

[ccclvii] ЦГИАМ. Д. 19. Л. 44 (№ 317), Л. 48 (№ 344), Л. 29 (№ 206), Л. 25 (№ 166), Л. 36 (№ 257), Л. 38 (№ 277), Л. 38 (№ 282); Д. 22., Л. 27 (№ 173), Л. 49 (№ 368); Д. 11. Л. 48 (№ 4), Л. 58 (№ 104), Л. 75 (№ 22); Д. 32. Л. 7 (№ 65), Л. 10 (№ 88); Д. 11. Л. 84 (№ 89).

[ccclviii] Вишняков Н.П. Из купеческой жизни // Московская старина. С. 305.

[ccclix] Давыдов Н.В. Указ. соч. С. 32; Голицын В.М. Театр и зрители // Московская старина. С. 87; ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 31. Л. 2. № 5); Д. 20. Л. 60 (№ 309, 486).

[ccclx] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 19. Л. 76 (№ 569), Л. 76 (№ 570); Д. 32. Л. 110 (№ 1301), Л. 111 (№ 1306), Л. 116 (№ 1356, 1357, 1358, 1359), Л. 123 (№ 1419, 1420), Л. 124 (№ 1422).

[ccclxi] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 33. Л. 55 (№ 495); Д. 23. Л. 56 (№ 431), Л. 94 (№ 192), Л. 8 (№ 501, 502); Пятидесятилетие книжного и картинного производства фирмы И.А. Голышева в слободе Мстера (1844–1894). Владимир, 1895. С. 14; Клепиков С.А. О собирании лубочных картин. М., 1941. С. 16.

[ccclxii] Гоголь Н.В. Портрет // Собр. соч. М., 1966. Т. 3. С. 77.

[ccclxiii] Пушкарев Л.Н. Повесть о Еруслане Лазаревиче: (исследования и тексты). Дисс. ... канд. фил. наук. М., 1948. С. 322.

[ccclxiv] Клепиков С.А. О собирании лубочных картин. С. 16–17; Соколов Б. Былины старинной записи // Этнография. 1927. № 1–2. С. 301–314.

[ccclxv] Клепиков С.А. М.Ю. Лермонтов и его произведения в русских народных картинках // Литературное наследство. М., 1948. № 45–46. С. 794; ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 18. Л. 126 (№ 357); Д. 20. Л. 38 (№ 293).

[ccclxvi] Клепиков С.А. А.С. Пушкин и его произведения в русской на-

родной картинке. М., 1949. С. 6; ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 11. Л. 74 (№ 11).

[ccclxvii] Клепиков А.С. А.С. Пушкин и его произведения... С. 14.

[ccclxviii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 32. Л. 112 (№ 1311); Клепиков С.А. М.Ю. Лермонтов и его произведения... С. 795–796.

[ccclxix] Клепиков С.А. И.А. Крылов и его произведения в русской народной картинке. М., 1960. С. 6.

[ccclxx] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 77 (№ 574). Л. 111 (№ 872).

[ccclxxi] Клепиков С.А. И.А. Крылов и его произведения... С. 8, 10.

[ccclxxii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 21. Л. 59 (№ 434–436).

[ccclxxiii] Там же. Оп. 1. Д. 22. Л. 66 (№ 523); Д. 23. Л. 7 (№ 499); Д. 94. (№ 197).

[ccclxxiv] РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Д. 3838. Л. 1–3.

[ccclxxv] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 18. Л. 70 (№ 515).

[ccclxxvi] Клепиков С.А. А.С. Пушкин и его произведения... С. 8; Пятидесятилетие книжного и картинного производства фирмы И.А. Голышева... С. 14.

[ccclxxvii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 18. Л. 33 (№ 244); Л. 48 (№ 346), Л. 59 (№ 443); Д. 19. Л. 13 (№ 83); Д. 21. Л. 12 (№ 74).

[ccclxxviii] Тромонин К. О гравировании на дереве // Живописное произведение. 1844. Т. 9. С. 8.

[ccclxxix] Клепиков С.А. М.Ю. Лермонтов и его произведения... С. 794.

[ccclxxx] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 18. Л. 131 (№ 387).

[ccclxxxi] Там же. Оп. 1. Д. 18. Л. 33 (№ 247); Д. 20. Л. 18 (№ 124).

[ccclxxxii] Ровинский Д.А. Русские народные картинки. СПб., 1881. Т. 4. С. 550; Он же. Русские народные картинки / Под наблюдением Н.П. Собко. Стб. 173; Иванов Е.П. Русский народный лубок. С. 47.

[ccclxxxiii] Авдеева В. Очерки масленицы в Европейской России и Сибири, в городах и деревнях // Отечественные зап. 1849. Ч. 2. № 62. С. 225; Снегирев

И.М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. М., 1838. Вып. 2. С. 119, 126.

[ccclxxxiv] Конечный А.М. Петербургские народные гуляния // СЭ. 1985. № 6. С. 139; Некрылова А.Ф. Медвежья комедия. Некоторые проблемы и аспекты изучения // Фольклор и этнография. Л., 1984. С. 195.

[ccclxxxv] Соколова В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белоруссов. М., 1979. С. 13; Громыко М.М. Традиционные нормы поведения и формы общения русских крестьян XIX в. М., 1986. С. 253.

[ccclxxxvi] Снегирев И.М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. М., 1838. Вып. 3. С. 100–102.

[ccclxxxvii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 11. Л. 65 (№ 175).

[ccclxxxviii] Соколова В.К. Указ. соч. С. 205–206.

[ccclxxxix] Буслаев Ф.И. Мои досуги (собрание из периодических изданий Федора Буслаева). М., 1886. Ч. 2. С. 63.

[cccxc] Зеленин Д.К. Древнерусский языческий культ «заложных покойников». Пг., 1917. С. 413–414.

[cccxci] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 19. Л. 1 (№ 3); Д. 33. Л. 107 (№ 984); Лотман Ю.М. Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. М., 1976. С. 253.

[cccxcii] Семевский М.И. Историко-этнографические заметки о Великих Луках и Великолуцком уезде. СПб., 1857. С. 176.

[cccxciii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 11. Л. 44 (№ 255, 74, 3), Л. 65 (№ 178), Л. 79 (№ 41,43), Л. 61 (№ 67); Д. 18. Л. 33 (№ 273); Д. 20. Л. 37 (№ 284); Д. 32. Л. 117 (№ 1363).

[cccxciv] Ровинский Д.А. Русские народные картинки / Под наблюдением Н.П. Собко. С. 104–105.

[cccxcv] Бломквист Е.Э. Свадебные указы Ростовского уезда. М., 1927. С. 106.

[cccxcvi] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 16. Л. 33 (№ 247); Д. 20. Л. 7 (№ 36), Л. 9 (№ 53); Д. 23. Л. 58 (№ 460); Д. 33. Л. 64 (№ 578); Л. 98 (№ 697); Д. 22. Л. 43 (№ 313).

[cccxcvii] Щедровский И.С. «Вот наши! / С натуры составил и рисовал на камне И. Щедровский» СПб., 1846; Лапшина Н. Игнатий Степанович Щедровский (1815–187). М., 1952; ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 11. Л. 50 (№ 11), Л. 86 (№ 111); Д. 20. Л. 9 (№ 52).

[cccxcviii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 19. Л. 73 (№ 538); Д. 32. Л. 91 (№ 1104).

[cccxcix] Клепиков С.А. Лубок. Ч. 1. Русская песня. М., 1939. С. 17.

[cd] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 11 (№ 82), Л. 52 (№ 30); Д. 18. Л. 92 (№ 87); Д. 19. Л. 9 (№ 53), Л. 17 (№ 118); Д. 32. Л. 56 (№ 667, 668).

[cdi] См. например: Города РСФСР в гравюрах и литографиях. Из собрания научно-исследовательского музея архитектуры им. А.Б. Щусева. Каталог / Сост. Глускина Б.С., Мирошниченко И.В. М., 1982.

[cdii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 19. Л. 73 (№ 533, 534, 535, 540); Д. 20. Л. 44 (№ 355); Д. 22. Л. 4 (№ 33), Л. 43 № 316), Л. 74 (№ 566).

[cdiii] Там же. Оп. 1. Д. 20. Л. 52 (№ 426), Л. 60 (№ 485); Л. 86 (№ 698); Д. 31. Л. 24 (б/н); Д. 23. Л. 13 (№ 623).

[cdiv] Живописная Россия / Под ред. П.П. Семенова. СПб., 1899. Т. 6. Ч. 2 (Московская промышленная область). С. 29.

[cdv] Иванов Е.П. Русский народный лубок. М., 1937. № 45–46; Безобразов В.П. Из путевых заметок // Русский вестник. 1861, июль. С. 294.

[cdvi] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 11. Л. 28 (№ 154); Л. 47 (№ 238), Л. 56 (№ 81), Л. 86 (№ 101), Л. 63 (№ 162, 165, 164), Л. 75 (№ 29), Л. 79 (№ 50), Л. 83 (№ 75), Л. 84 (№ 88), Л. 86 (№ 101, 109).

[cdvii] Клепиков С.А. А.С. Пушкин и его произведения... С. 12.

[cdviii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 11. Л. 84 (№ 91); Д. 18. Л. 54. (№ 390), Л. 93 (№ 90).

[cdix] Там же. Оп. 1. Д. 32. Л. 42 (№ 468–472, 475, 477, 478), Л. 45 (№ 523), Л. 52 (№ 628), Л. 55 (№ 659, 662); Д. 33. Л. 98 (№ 895); Д. 18. Л. 109 (№ 213); Л. 116 (№ 264), Л. 122 (№ 313); Д. 19. Л. 98 (№ 677); Д. 21. Л. 12 (№ 76).

[cdx] Там же. Оп. 1. Д. 23. Л. 14 (№ 12, 6).

[cdxi] РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Д. 2990. Л. 1–1 об., 3.

[cdxii] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 20. Л. 10 (№ 6), Л. 20 (№ 139); Д. 32. Л. 12 (№ 117); Д. 23. Л. 73 (№ 243), Л. 75 (№ 251), Л. 79 (№ 631).

[cdxiii] Там же. Оп. 1. Д. 20.

[cdxiv] Там же. Оп. 1. Д. 23. Л. .90 (№ 119); Д. 32 (№ 674), Л. 117 (№ 1362), Л. 42 (№ 478), Л, 104 (№ 1231); Д. 33. Л. 57 № 522).

[cdxv] РГИА. Ф. 722. Оп. 1. Д. 4822. Л. 1.

[cdxvi] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 21. Л. 15 (№ 94); Д. 22. Л. 53 (№ 396).

[cdxvii] Там же. Оп. 1. Д. 11. Л. 42 (№ 243), Л. 45 (№ 268), Л. 49 (№ 296), Л. 47 (№ 284), Л. 29 (№ 161).

[cdxviii] Там же. Оп. 1. Д. 18. Л. 98 (№ 130), Л. 101 (№ 150); Д. 31. Л. 44 (№ 334); Д. 21. Л. 102 (№ 762); Д. 33. Л. 95 (№ 859), Л. 15 (№ 130), Л. 102 (№ 932).

[cdxix] Там же. Оп. 1. Д. 32. Л. 49 (№ 585); Л. 49 (№ 584), Л. 107 (№ 1263).

[cdxx] Иванов Е.П. Русский народный лубок. С. 106; Белоусов И.А. Ушедшая Москва. С. 330.

[cdxxi] ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 11. Л. 43 (№ 252), Л. (№ 48, 62, 97), Л. 24 (№ 126), Л. 32 (№ 170), Л. 46 (№ 276), Л. 39 (№ 225).

[cdxxii] Там же. Оп. 1. Д. 11. Л. 56 (№ 85), Л. 75 (№ 23), Л. 75 (№ 24), Л. 75 (№ 31).

[cdxxiii] Там же. Оп. 1. Д. 18. Л. 125 (№ 349, 350); Д. 32. Л. 106 (№ 1253); Д. 22. Л, 90 (№ 663); Д. 23. Л. 79 (№ 331); Д. 22, Л. 44 (№ 317), Л. 73 (№ 556).

[cdxxiv] Там же. Оп. 1. Д. 23. Л. 3 (№ 394, 395), Л. 51 (№ 343).

[cdxxv] Там же. Оп. 1. Д. 11. Л. 1 (№ 4), Л. 47 № 288), Л. 48 (№ 295), Л. 53, 55, 56. 65, 68, 79 (№ 43, 67, 75, 171, 202, 44).

[cdxxvi] Там же. Оп. 1. Д. 20. Л. 93 (№ 762); Д. 32. Л. 40 (№ 146), Л. 57 (№ 446, 451), Л. 81 (№ 375), Л. 119 (б/н).